

## الإشكاليات الثقافية في الجزائر

(بعض نقاط)

عندما يتعلق الأمر بالحدث عن الشعب الجزائري، من سيع الأوجه ينبغي أن نستبعد لما كرتنا لنستعرض محتته عبر بضعة قرون. أي منذ احتل القراصنة الأتراك مدنه الساحلية ودفعوا الأغلبية العظمى منه نحو الأرياف، وحولوا الكثير من شباب المدن إلى بحارة مهنتهم السطو على الغادي والرائح عبر البحار القريبة والبعيدة وسلب وترويع الأمنين وإلى رعايا شبه عبيد إن اتوا جزائريين أباء وأما، وإلى مواطنين من الدرجة الثانية إن كانوا من أباء أتراك وأمهات جزائريات.



لا شك أن الريني الهارب بجلده والمتعرض للملاحقات رجال المخزن لجميع الأناوات والضرائب خلقت لديه مفاهيم جديدة عن الحياة عن الدولة عن السلطة المركزية، عن العدل عن الظلم والجور. لا شك أن النص المكتوب تراجع ليبقى النص المنقول شفويا من شخص لآخر ومن جيل لآخر إن علاقة جديدة بين الدولة وبين المواطن قد ولدت. لا شك أن الروح الجماعية تخلفها النزعة الفردية وأن روح الأمة والجماعة الكبيرة تتراجع لتخلفها روح القبيلة والعشيرة والجمعة.

أما الباقون في المدن، الجزائر، وهران، مستغانم، تلمسان معسكر المدينة، سطيف، قسنطينة، جيجل، عنابة، وكثير من المحاضرات المهمة الأخرى التي كان المفروض أن تشع ثقافيا وحضاريا على كامل المجتمع، فمما لا شك فيه، أن إنسانا جديدا ذا رؤية جديدة للحياة خلق فيهم. إنسانا يواجه الحشونة والقساوة في البر وفي البحر، يواجه علاقات حضارية لا هي بالإسلامية ولا هي بغير الإسلامية كل هذا في ظل انفتاح حضاري وازدهار صناعي جاء بهما النازحون من الأندلس وهم في الغالب بربر فقدوا بشكل أو بآخر ثقافتهم الأصلية.

بدأت من نهاية القرن الخامس عشر وبداية القرن السادس عشر، لأن هذه الفترة تشكل في نظري علامة خاصة، فذلك أن الإنسان في هذه المنطقة من الشمال الإفريقي، ظل طوال وجوده في مواجهة القادم من وراء البحر، ولربما كان من الشعوب القليلة التي تغير دينها أو مذهبها إما طوعا وإما قسرا، أكثر من مدة في تاريخها، فقد عرف اليهودية وعرى المسيحية وعرى الإسلام، وعرى قبل ذلك كله الوثنية، وفي نطاق الإسلام عرف السنة وأسس بها دولا وعرى مذهب

المخارج وأسس به الدولة الخارجية الأولى في التاريخ الإسلامي، وأثناءها عرف مذهب الشيعة فأقام به الدولة الفاطمية التي أسست مدينة القاهرة، ليعود فيحطمها بدورها ويعود إلى السنة وإلى المذهب المالكي بالذات ليستقر عليه حتى اليوم. لقد كان ذلك ديدن هذا الإنسان مع المسيحية أيضا، فهو الذي كان في الوقت الواحد يعاني التناقض بين قديسين من أبنائه هما القديس أوغستينوس ودوناتيوس، الأول محافظ بيزيد كنيسة روما وينظر لها، والثاني ثائر على الكنيسة وعلى الأوضاع الاجتماعية، حيث كان يقود ثورة الفلاحين الميامين ضد الأسياد المستغلين.

لقد كانت نهاية القرن الخامس عشر وبداية القرن السادس عشر وما تلاهما حتى اليوم بداية لصراع ديني نشب بين المسلمين والمسيحيين عبر رقعة ترابية واسعة جدا. الأندلس تفلت من بين أيدي المسلمين، ومحاكم التفتيش تجري دون هوادة، وصرخات النجدة تتعالى من البر والبحر.

الإسبان يتزلون بالسواحل الشمال إفريقية، وينشؤون قلاعاً يتحصنون بها وينطلقون منها، القراصنة باسم المسيحية يصلون ويحرقون عرض البحار.

الفرنسيون يهددون السواحل الجزائرية، تهديداً جاداً.

إن هذه الفترة من التاريخ لا تشبه في نظري أية فترة أخرى سابقة: الغازي يغزو باسم دين منتقما وليس مبشرا كما جرت العادة في مثل هذه الأمور، والمدافع يزعم أنه يدافع عن الدين، باسم الدين لكن لا يهمه من الأمر سوى تأسيس قلاع وتحصينات وإمارات وكثيرا ما كان الأمر على حساب الدين وعلى حساب قيمه.

كلاهما، الغازي والمدافع غريب وليس غريبا عن المجتمع في نفس الوقت. الإسبان والفرنجية عموما يعرفهم سكان السواحل سواء من الموريسكيين الذين عادوا من الأندلس أو من الذين ظلوا يتعاملون مع الغزو مدا وجزرا.

الأتراك وإن كانوا مسلمين يصلون ويصومون وقيمون الشعائر فإنهم يستعملون لغة غير الأمازيغية وغير لغة القرآن الكريم.

وهنا أفتح قوسا لأشير إلى أن الناس في المنطقة التي نتناولها، قد يستبدلون دينهم أو مذهبهم وقد فعلوا ذلك كثيرا، وقد يستبدلون مواقعهم وقد فعلوا ذلك كثيرا الأمر الذي خلق نرعا من الوحدة والتجانس بين الناس وأذاب الحدود بين الشمال والجنوب بين الساحل والتل وبين السهوب والصحارى، لكنهم يظلون يتشبهون تشبها عجيبا جدا بلفتهم.

يستعملون الهيروغليفة ويستعملون الفينيقية واللاتينية والإغريقية والعربية، ويكتبون بإحداها أو بها جميعا، كما يفعل أبوليوس صاحب الرواية الأولى في التاريخ، الذي يقول عن نفسه: *يَتَمَيَّزُ أَتَشْأُ فِي كُلِّ شَيْءٍ سِوَا بِالْيُونَانِيَّةِ أَوِ الْلَاتِينِيَّةِ بِنَفْسِ الْأَمَلِ وَنَفْسِ الْحَمَاسِ وَنَفْسِ الْأَسْلُوبِ*، والذي يصفه القديس أوغستائوس بقوله *يعتبر أبوليوس عتلتا نحن الأقاولة هو الأكثر شعبية*، وكما فعل من سبقه أو أتو بعده إلى اليوم، وأنا واحد من هؤلاء.

لكنهم، لكننا، لكن الناس في هذه المنطقة من العالم لا يسمون إطلاقا في لغتهم الأمازيغية التي تتضارب الأقوال في أصلها.

إن هذه الشخصية الثنائية التي تظل تتخفى في إنسان المنطقة بكل مجاريها وبكل أسرارها ودهاليزها، عنصر مهم في دراسة ردود أفعالهم، وفي أسلوب تعاملهم مع الآخر. فالعلاقة بين الانفتاح والانغلاق على الآخر تظل دائما غير واضحة، وربما مشكوك فيها.

ومن هذه النقطة أعود إلى نقطة البداية التي هي لجوء الناس إلى الريف، ابتداء من القرن الخامس عشر، عصر الاصطدام بالآخر القادم من وراء اليبس يقطع النظر عن دهنه.

أتصور أن جزءا كبيرا من الذاكرة المكتسبة من الحياة المدنية قد انقضى أو شرع في الانقضاء، كما أتصور أن جزءا كبيرا من الذاكرة المسخرة أو الفائضة عنها اللغة قد استعيد، أو استيقظ أو سموه كما شئتم.

قد يتحدث المؤرخون للثقافة في هذه الفترة عن *التشبه الكبيرة* لمن يحسنون القراءة والكتابة كما قد يتحدثون عن المدارس القرآنية وعن مؤسسات التصوف، ولكنني أقول بأن الفرد الجزائري ابن المنطقة الأصلي قد غادر المدينة وعاد إلى الريف وأنه عاد إلى الحالة التي تشبه ما كان عليه أثناء نشوء المستعمرات الرومانية والبيزنطية والوندالية.

بأخذ قليلا مما يحتاج إليه من العناصر الحضارية الجديدة، وينهب قدر ما استطاع في غزواته المتكررة، من الحيرات، ثم يعود إلى معاقله في الجبال والصحاري، لاتذا بما لديه من ثقافة.

ابن خلدون عندما يتحدث عن فساد الأخلاق في المدن وضعف إيمان الناس، يقول إن الريف والبدو يتدخلون لإصلاح الأمر، أو ما معناه.

ولربما استقى ابن خلدون نظريته هذه من استقراء أحوال الجزائريين، والبربر عموما.

فهؤلاء الذين ليس لهم من المعالم الحضارية والثقافية سوى الدين والدين الذي يدينون به واللغة التي يتخاطبون بها، فهم على خلاف أهل الجزيرة العربية وعلى خلاف المصريين وعلى خلاف السومريين وعلى خلاف الرومان واليونان، يسهمون في الحضارة الإنسانية بالاستهلاك

ولیس بأتاج الحضارة ذاتها. والسلاح الثقافي الذي يشهرونه في وجه الآخر الذي يغزوه أو حتى الذي يختلفون معه هو الدين.

لقد كانت الدوناتية ثورة دينية مسيحية على الكنيسة الرسمية (كاسيليانوس في قرطاج المؤيد من طرف قسطنطين من روما)، سرعان ما تحولت إلى ثورة سياسية اجتماعية. حيث تبنته حركة المزارعين «السرکوسيليون» ومعناها الذين يحومون حول المزارع، ولتستمع إلى أوجاع البيرتبني يصفهم: للدوناتية في نوميديا على الخصوص أتباع كثيرون وقد كانت له في كل الأرياف أتباع موهوبون متمثلون في عصابات الفلاحين الموترين بسبب البؤس كانوا يزرعون الرعب في الطرقات وينهبون المزارع، بل ويهاجمون حتى المدن، ويعتلون الحرب على الأغنياء وكبها الملاك والإقطاعيين.

يذكر التاريخ بعض الأسماء للمرأة التي قادت المقاومة الشعبية ضد الفتح الإسلامي، لكن يقتصر الجميع على منحها لقباً دينياً: الكاهنة.

بعضهم يقول إنها يهودية وبعضهم يقول إنها مسيحية، وبعضهم يشير إلى أنها ساحرة، لكن في جميع الحالات سميت بالكاهنة.

عندما دخلت جيوش فرنسا الجزائر، لا يذكر التاريخ من القادة الذين قاوموها سوى شاب من زاوية بالغرب الجزائري فقيه يقول الشعر، حمل السيف ونصب نفسه أميراً، وظل طوال سبع عشر سنة يخوض معركة ضارية ضد جيش عصري يقوده جنرالات وتدعّمه صناعة حربية أوروبية.

لا أريد أن أتوقف كثيراً عند احتلال الفرنسي وتفاصيله وعلاقاته بالشعب الجزائري، فهـ في رأيي امتداد لما بدأ في القرن الخامس عشرة، ولقد أتم مع الأسف المهمة التي بدأت زمنها وهي تريف المجتمع الجزائري وإحداث الشرخ بين الحاكم والمحكوم، بين الطبقة الحاكمة وبين باقي الناس.

ولكن كانت الشريحة التي قادت حركة التحرر الوطني الجزائرية مثقفة في غالبيتها بله المستعمر ومتشعبة بقمه الحضارية وبآدابه، وهي في معظمها من أبناء الفئة المستخدمة في الإدارة الفرنسية بهذه الرتبة أو بتلك، فإنها اضطرت كي يسندها الريف ويحمل السلاح في وجه المستعمر، أن تستعمل الدين.

كانت جريدة الثورة تسمى المقاومة، فاستبدل بالمجاهد.

كان حامل السلاح يسمى بالمكافح أحياناً وبالمقاوم أحياناً، فانتتهت تسميته بالمجاهد، وهـ تزال هذه التسمية تستعمل إلى اليوم.

وفي هذا الإطار تم الفرز السياسي والإيديولوجي بين الشوار، واتخذ الموقف من الشيوعيين

ومن اليسار عموماً.

وفي هذا الإطار تمت صياغة الدساتير والقوانين الجزائرية منذ الاستقلال حتى اليوم.

عندما خرج الفرنسيون وجد الجزائريون، ولربما للمرة الأولى في تاريخهم، أنهم يحتفظون :  
بمدن شبه فارغة فعمروها.

بلغة دينهم وهي متخلقة بالنسبة لما هي عليه في المشرق العربي وبالنسبة للغة المستعمر  
فتعصب لها البعض وتعصب ضدها البعض الآخر.

بلغة أمهاتهم، وهي أيضاً مشوهة بالعبارات الغريبة عنها في كثير من الحالات فتعصب لها  
البعض وتعصب ضدها البعض الآخر أيضاً.

بريفيتهم بما تحمله هذه العبارة من أبعاد ومن عمق يدل أن يعوا بها كتخلف حضاري راحوا  
على لسان قادتهم يزهون ويقاخرون بها.

بسلطة مركزية شبيهة بسلطة الأتراك، في دينها وتدينها، وشبيهة بالسلطة الفرنسية في  
لغتها وفي معاملاتها.

إن المدن الجزائرية، سرعان ما صارت ريفاً، فقد توزع السكان المقيمون في المدن على مساكن  
الأوروبيين، وتفكك بالتالي تجمعهم المديني، ووجدوا أنفسهم محاصرين بآلاف البدو، وأكد أجزم  
أن الإشعاع الحضاري للمديني للجزائر العاصمة ولقسنطينة وبجاية وتلمسان وغرداية لفته غبار  
الريف فانطمس.

إذا كانت عمان عاصمة الأردن كعاصمة بدو، تستفيد ثقافياً من جيرانها القريين، في  
القدس وفي دمشق وفي بيروت وفي القاهرة، فإن الجزائر العاصمة لا تمتلك من ناحية قاعدة  
ثقافية عريقة وموحدة، وبعبدة كل البعد عن جيرانها في تونس وفي المغرب، وهي تعيش اليوم  
ومنذ استقلالها إشكاليات ثقافتها.

لقد سثلت من طرف جريدة المساء الجزائرية في 1992 عن مغزى نتائج انتخابات التشريعية،  
فأجبت بأنها انتقام الريف من المدينة.

الطاهر وطار



## هذا العدد

يتميز عن الأعداد السابقة بحجمه الكبير، لكونه عددا مزدوجا (العددان 12 و13)، كما يتميز بتنوع مادته أيضا، فقد أضفنا إلى الأبواب المعهودة بابا جديدا هو باب "إبداعات" الذي تضمن قصة لثرية الزاوي من الجزائر، ونصا أدبيا لتحليل النعيمي من العراق، كما خرجنا من باب "فنون" هذه المرة عن دائرة المسرح إلى الموسيقى والغناء، لتتعرف بشكل جيد ودقيق على حياة وأعمال الشهيد الفنان علي معاشي في مجال الغناء والطرب، وميدان الكفاح الوطني، وهذا من خلال ما كتبه عنه الأستاذ عمر بلخوجة.

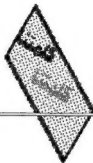
كما تميز هذا العدد بوجود ملفين اثنين، يتناول الأول بالدراسة بعض روايات الأديب الجزائري الراحل عبد الحميد بن هدوقة، شارك في تحريره السادة الأساتذة الطاهر بلحيا، وبوشوشة بن جمعة، والسعيد عبدلي، والأخضر الزاوي، وتناولوا موضوعات مختلفة



تتعلق بتوظيف التراث الشعبي في روايات  
الكاتب، وجزائر الاستقلال كما تجلت في رواية

"الجازية والدرأوش"، وقضية الأرض في "ريح  
الجنوب"، وتقنيات السرد في "نهاية الأمس". أما الملف الثاني  
فيلقي الضوء على موضوع الأدب الجزائري في الكتب المدرسية،  
اشترك فيه الأستاذة محمد يحياتن، وخديجة لصنامي، وإسماعيل  
حاجم، كان في الأصل موضوع ندوة عقدت بمقر الجاهلية ضمن  
أنشطتها الثقافية في الموسم الثقافي الماضي.

في باب "دراسات"، هناك أربع دراسات وقراءتان اثنتان، منها  
دراسات نظرية للأستاذين الطاهر رواينية وعبد الحميد بورايو،  
تتعلقان على التوالي بتحديد بعض المفاهيم المتعلقة بالتحليل  
السردى للخطاب، وبالتمايز بين مصطلحي النص والخطاب، واثنان  
منها ذات طابع تطبيقي للأستاذين الأخضر الزاوي وصالح مفقودة،  
حيث يواصل الأول دراسته لإحدى روايات الطاهر وطار، وهي رواية  
"اللاز"، باحثا فيها عن جذور الاشتراكية والوجودية، في حين يحاول



الثاني أن يبرز موقف الرفض لدى بطلة رواية  
 "ليليات امرأة أرق"، لوضع الأنوثة في المجتمع  
 التقليدي، وما يسميه الدارس "هيمنة السرد الداخلي" الذي يميز رواية  
 رشيد بوجدرة هذه.



في باب "قضايا فكرية"، توجد ثلاث "موضوعات" مختلفة،  
 يتعلق الأول منها بعلم اجتماع الأدب، وهو عبارة عن مادة علمية  
 كان قد أعدها الفقيه عمار بلحسن، كمساهمة منه في القاموس  
 العربي لعلم الاجتماع العربي الذي أشرف على إنجازها الأستاذ الطاهر  
 لببب من تونس، والثاني في مجال أنثروبولوجيا الثقافة، وفيه يبحث  
 الأستاذ إبراهيم سعدي في العلاقة بين الهوية والدولة، ويستعرض من  
 خلال أمثلة مختلف الإشكالات التي تطرحها عناصر الهوية، أما  
 الثالث فهو ذو طابع فلسفي، كتبه الفيلسوف الألماني-الأمريكي  
 المعاصر "هيريبارت ماركبوز"، وهو من ترجمة الأديب جيلالي خلاص،  
 ينتقد فيه أسس الجمالية الماركسية في الفن.





أما في باب "حوار" فقد اخترنا إعادة نشر حوار مطول، على قدر كبير من الأهمية للروائي العربي الراحل جبرا إبراهيم جبرا، أجراه معه الأستاذ أحمد عنتم مصطفى، وفيه يبدي رأيه في العديد من قضايا الرواية والشعر العربيين، وقضايا الترجمة إلى العربية، كل ذلك من خلال تجربت الطويلة والعريقة في مختلف المجالات الإبداعية المذكورة.

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

وعلى العموم، فإن هذا العدد، بمادته المتنوعة، يستجيب، لمختلف الاهتمامات، ويفيد القراء من مختلف المستويات، ولا يقصر في الوقت نفسه، حسب تقديرنا، عن الاستجابة لحاجة القارئ المتخصص فإن هذا، فذاك مرادنا، وتلك غايتنا في نهاية الأمر. التحرير

الطاهر زوينية

- قراءة في التحليل السردى للخطاب

الأخضر الزاوي

- قراءة في رواية «اللاز»



- الرقص والهجنة السردية في ليليات امرأة

أرق

عبد الحميد بوزايو

- القراءة من النص إلى الخطاب.

دراسات

وقراءات

أدبية

## الظاهر رواينية

يلتزم الدارس المهتم بعلم النص: أو السرديات (Narratologie) الأهمية التي أصبح يكتسبها التحليل السردى للخطاب في الدراسات الأدبية المعاصرة، إذ تحدت الاختصاصات، وغيّرت الإجماعات التي تهتم بدراسة الخطاب الأدبي، وأصبحت جلّ التحليلات التي تتناول الخطاب السردى أو الحكائي، تقوم أساساً على الحكى (Récit)، ومنه تستمد طابعها، حيث يجمع الدارسون في هذا المجال على أن كل دراسة تتخذ الخطاب السردى موضوعاً لها، لا بد أن تنطلق من تحاليل فلاديمير بروب لمورفولوجية الحكاية الفولكلورية الروسية، هذه الدراسة، التي تعد أساساً لعلم النص، أو للتحليل السردى للخطاب.

والملاحظ أن الشكلايين الروس منذ أن بدأوا يهتمون بالبحث في أدبية الأدب، وأو أنه إذا كانت نظرية الأشكال والأنواع الشعرية تقوم أساساً على الإيقاع، فإن السرد يعد أهم مبدأ أو خاصية تقوم عليها نظرية النثر، إذ يغدو السرد لديهم نقطة انطلاق لتحليل كل أنماط النثر الأدبي، ومن هذا المنظور انطلقوا في بحثهم عن العلاقة بين الحكى الأدبي والسرد الشفوي (1).

وحين نعود إلى الحديث عن التحليل السردى للخطاب، نجد أن الشرعيين أو

قراءة في التحليل  
السردى للخطاب

تترجم عبر وسائط مختلفة، ويركز أصحاب هذا الاتجاه على دراسة المضامين السردية قصد الكشف عن البنيات العميقة، والسان المتعددة، التي تخترق النص السردى اختراقاً، وتتداخل فيه تداخلاً (6)، وكلها الكليات الدالة التي تتجاوز المجموعات اللسانية حيث يكون بإمكان الحدث أن يقدم عبر وسائط متباينة (7).

2- أما التوجه الثاني ففيه يركز الدارسون على دراسة الخطاب كصيغة لفظية لتشخيص النص أو الحكى (Le récit)، وإبراز العلاقات التي تنظم مستوياته الثلاث: الخطاب، القصة، السرد، ثم الإجابة عن التساؤل التالي: - من يروي ماذا؟ وإلى أي حد أو مدى؟ ووفق أي الطرق؟، حيث يكون الخطاب أو الصيغة اللفظية للنص مجالاً متميزاً يمارس فيه السارد عملية التلفظ أو الرواية والحكي، الذي يجعل السرد ممكناً وقابلاً للتحليل.

وعلى الرغم من اتساع مجالات السرديات وتعددتها، وتطور مناهج دراستها، فإن بعض الدارسين من أمثال تشاتمان (Chatman)، وجيرالدينس (Gerald Prince) يصرون على ضرورة التوفيق بين هذين التوجهين من أجل القضاء على كل الإلتباسات التي ما تزال تكتنف هذا الميدان؛ وعليه فإننا سنركز دراستنا هذه في مجال

البريطيقين (Les Poéticiens) - تودورف، جينت ومن لف لفهما- قد نظروا موضوع الأدبية في الخطاب الأدبي، إذ يقول تودورف: «وليس العمل الأدبي في حد ذاته من موضوع الشعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي، الذي هو الخطاب الأدبي» (2)، ولهذا فإن ما يحاول التحليل السردى للخطاب استنطاقه هو الخصائص السردية للخطاب الأدبي، وهو ما تطلق عليه مايك بال (Mieke BAL) «سردية النصوص السردية» (3)، أو تحليل مكونات الحكى وميكانيزماته عند كل من أنجليه (C. Angelet) (4)، أو دراسة السرد والبنيات السردية عند الناقد المغربي السعيد علوش (5).

وقد عرف التحليل السردى للخطاب عند جل الدارسين توجهين:

1- التوجه الأول: ويطلق عليه السيميائيات السردية ومن أهم ممثليه فلاديمير بروب وكلود برغون، وأج غريغاس، ويعتمد هذا الاتجاه أساساً على سردية القصة (narrativité de l'Histoire) في أي عمل حكاية مهما كانت الأداة التي يتوصل بها في عملية التواصل. كأن يكون رواية أو قلماً أو شريطاً مصوراً، وذلك لأن الأحداث التي يقع إخبارنا بها خلال القصة، يمكن أن

وإن ما يلاحظ على الدراسات التي سبقت ظهور كتاب "مورفولوجية الخرافة" لبروب؛ أنها أولت أهمية لمصطلح «الحافز» 4 حيث أصبح الحافز النواة الأساسية في نسج المبنى الحكائي، كما قسمت الحوافز إلى: الحوافز المشتركة، وهي التي لا يمكن الإستغناء عنها، لأهميتها في المتن الحكائي، والحوافز الحرة، وهي حوافز هامشية تشكل التفاصيل المهممة والمحددة لبناء العمل الحكائي، ومن بينها يمكن أن نميز بين حوافز التقديم وحوافز الخكمي (10). وتتنصف الحوافز الحرة بأنها حوافز قارة، بينما تتميز الحوافز المشتركة بأنها حوافز ديناميكية، لكونها حوافز مركزة محرك وموجهة للأحداث داخل النسج القصصي للمبنى الحكائي، والمكون من الحكمة والعقدة، ومثلما تسهم الحوافز في بناء النسج القصصي للمبنى الحكائي، فإنها تسهم أيضاً في الإيهام في الواقعية، وبالتالي إضفاء صيغة جمالية متميزة على العمل الأدبي، انطلاقاً من طبيعة أنساق التعبير المستعملة في هذا العمل القصصي أو ذاك، لنسق الأفراد مثلاً، إذ التحفيز الجمالي وإثما ينتج عن تراض بين الوهم الواقعي ومتطلبات البناء الجمالي (11).

وقد عدّ الشكلائيون الروس الشخصية، أو البطل الدعامة الأساسية للتحفيز في أي عمل قصصي. وتسمى الحوافز التي ترتبط

السميانيات السردية حيث يشكل منهج بروب الوظائف أساساً لكل الدراسات والمتاهج التي قامت بعد ذلك في هذا المجال.

وفي البداية نلاحظ من الدراسات التي تناولت نظرية النثر من أجل إقامة مبادئ نظرية القص، وفي هذا الإطار وجدنا «توماشفسكي» يميز بين المتن الحكائي (Fable) والمبنى الحكائي (Sujet)، إذ يقول «إننا نسمي متنًا حكاكيًا مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها، والتي يقع اختيارنا لها خلال العمل... وفي مقابل المتن الحكائي يوجد المبنى الحكائي، الذي يتألف من نفس الأحداث بيد أنه براعي نظام ظهورها، كما براعي ما يتبعها من معلومات تعينها لنا (8)» ويستتبع هذا التمييز تمييز آخر، إذ يعد المتن الحكائي مجموع الأحداث أو الحوافز، ولكن مرتبة بحسب منطق معين، كفرضية الصياغة الفنية للعمل القصصي. كما أننا نجد أنهم.. أي الشكلائيون- قد أولوا المبنى الحكائي أهمية خاصة في بحثهم عن الأنساق والوظائف والحوافز؛ ويقابل المبنى الحكائي عندهم الخطاب عند الشرعيين؛ بخاصة عند تودوروف، الذي ينطلق من أعمال الشكلائين في محاولة اقتراح نظرية لبنية الخطاب الأدبي (9).

معنى جديد أو دلالة جديدة (15). ولذلك فإن لكل نص أدبي نسقه أو أنساقه الخاصة، التي تحدد أبعاده الفكرية وخلفياته الأيديولوجية.

وعلى الرغم من أن التحليل السردى للخطاب لم يتطور مستواه السيميائي إلا مع بروب، فإننا نجد عند كل من ب. إيخنباوم، و ف. شلوفسكي، وثوماشفسكي اهتماماً بمكونات القصة، من حيث هي مجموع القوانين والضوابط والمكانيزمات التي تتحكم في النسيج البنائي للخطاب السردى من ناحية. ومن حيث هي سائن وعلامات تضيء النص وتتيح إمكانات فك رموزه من ناحية أخرى وعليه فإن ب. إيخنباوم حين يتحدث عن وظيفة الحكى يشير إلى العلاقة التي تنشأ بين الكاتب والراوى والمتلقين. مستمعين كانوا أو قراء من خلال مستويين من السياق السردى. نسمي الأول السرد بالمعنى الإصطلاحي للكلمة، وهو أقدم مظاهر الحكى، كما أنه يعد مكوناً أساسياً في كل عملية قصص، ومن خلاله يتوجه ويتواصل الكاتب والراوى مع المتلقين؛ أما الثانى فنسميه السرد المشهدي، وهو من مظاهر تطور القصة، ويتمثل في التعليق الذى يحيط بالحوار ويشرحه. كما أن شلوفسكي حين يتحدث عن أنواع السرد، يجعل السرد المباشر مكوناً أساسياً خاصاً

مباشرة بالشخصية «مميزات» وتسهم في تحديد نسبة الشخصية ومزاجها (12). لكننا نلاحظ أنه في الأعمال القصصية ذات الأبنية المعقدة يتجاوز التحفيز السيكولوجى حدود المميزات، ليصبح عنصراً فاعلاً ومحدداً لمصير الشخصية، وقد يتحول التحفيز السيكولوجى إلى نسق تعبيري مهيم فى البناء الجمالى لهذا العمل.

وضمن حديث الشكلايين الروس عن الحوافز يتحدثون عن الأنساق، إذ يعد النسق عندهم طريقة فى الربط بين الحوافز، و«منطقاً مميزاً لبناء المبنى الحكائى» (13)، كما أنهم يرون أن الأنساق تتطور وتبدل عبر مراحل تطور التاريخ الأدبى من حقبة إلى أخرى، ولذلك لمجدهم يقسمون الأنساق إلى أنساق أصولية، وهي تميز نوعاً أدبياً معيناً أو عصرًا بعينه؛ وأنساق حرة، وهي لا توصف وصفاً بعينه، إذ تظل خاصة ببعض الأعمال الأدبية أو بعض الكتاب، أو بعض المدارس (14).

والملاحظ هنا أن الأنساق الأصولية تنفى نفسها من تلقاء ذاتها عبر حركة التطور الدائبة، أي أن الأنساق كالأحياء، تمر بمرحلة حياتية بين الولادة والموت، قد تطول وقد تقصر، وإنه لمحاولة لمجديد نسق ما، براعى أن تنسب له وظيفة جديدة، أو أن يكتسب

على مستوى الفعل (20)، وقد اعتمد پروپ في هذه الدراسة متناً مؤلفاً من مئة حكاية روسية عجيبة، واستطاع أن يستخلص منها عدداً محدوداً من الوظائف لم يتجاوز إحدى وثلاثين وظيفة، ولاحظ أن بعض هذه الوظائف، قد يختفي من أي خرافة أو حكاية ما، ولا يؤثر ذلك على نظام التتابع المتسلسل، الذي يشكل المنطق السردى للخرافة أو الحكاية، ويؤزل كقصيدة دالة.

ويقترح پروپ تقسيم المادة المتبقية بعد تحليل الخرافة أو الحكاية إلى وظائف إلى فئتين غير وظيفيتين هما: عناصر الربط بين الوظائف والتحفيزات (21)، كما أنه في تحديد لوظائف الخرافة يرى أنها محدودة في الغالب، كما أنه لا يهتم بهوية من يتجزها، ولا بالكيفية التي تتجر بها (22)، ولذلك فهو يشير إلى أن العديد من الوظائف يتجمع منطقياً في فئات حسب مستويات معينة تطابق الشخصيات التي تنجزها، ولذا فهي مستويات فعل (23).

وبالإضافة إلى إشارته إلى ازدواج دلالة الوظيفة، وطرق دخول كل فط من أفاط الشخصيات إلى مسرح الأحداث، وكذا نموت الشخصيات ودلالاتها، فإنه يَتهى تحليله للخرافة أو الحكاية باعتبارها كلا يمكن دراسته وتصنيفه بحسب خصائصه

بالقصة القصيرة (17)، ثم إنه في حديثه عن بناء القصة القصيرة يورد مصطلحات أخرى، كالتوازي، والتضمين، والتنفيذ، وغيرها من المصطلحات الأخرى، التي أصبحت عند السرديين البنويين تعد من خصائص المنطق السردى في أي عمل قصصى.

وهكذا نجد أن الشكلايين الروس قد أولوا المهنى الحكائي (الخطاب) أهمية خاصة؛ بخاصة عند ب. إبخناوم في دراسته المرسومة. وكيف صيغ معطف غوغول» وعند شلوفسكي من دراسته لرواية دون كيشوت، وذلك عندما يربط بين الصفة غير المستقرة للبطل وبين النسق الروائى، مشيراً إلى أن هذا النوع من الأبطال هو نتيجة للبناء الروائى، وذلك انطلاقاً من قليلهم للشكل كعضون في حد ذاته (19).

وتأتى دراسة پروپ لمورفولوجية الخرافة أو الحكاية ثمرة لتطور التحليل السردى للخطاب، واتساع مجاله ليشمل كل أنواع الحكى؛ وترتكز هذه الدراسة على التحليل الوظيفي للملامح القارة في الخرافات والحكايات، مع تلاقي الملامح المتنوعة، كالشخصيات ونعوتها، أو حوافز الأعمال، وإن كان پروپ قد وضع ضمن هذا التحليل قائمة بأفاط الشخصيات المتكررة يعتمد

يدعيه يروپ في الحكاية، حيث تخضع الحكايات في سيرورة تحولها لعدة مؤثرات. تسهم في منحها أشكالاً متعددة ومتغيرة على الدوام، تجعلها تنمرد عن الموضوع لأي تقنين، أو تبسيط؛ فلو أخذنا مثلاً وظيفة الراوي لوجدناها متميزة ومختلفة من حكاية لأخرى، ومن مرحلة تاريخية لأخرى، حيث يحددها في كل مرة مدى تبلور العلاقة الجدلية بين وظيفتي الإرسال والتلقي، ثم إن هذا التحول يس حتى الوظائف القارة في الحكاية، وكذا نعت الشخصيات.

وفي إطار الحديث عن تحول الحكايات متأثرة بقوانين التطور، التي تحكم الأشياء والأحياء ينسئ ليفي سترافس على يروپ جهله بالعلاقات الحقيقية بين الأسطورة والحكاية، حيث يعتقد أن الحكايات تستمد أصولها من أقدم الأساطير، بينما يرى ليفي سترافس أن الأسطورة والحكاية تستثمران ماهية مشتركة، لكن كل واحدة منهما تفعل ذلك على طريقتها، فليست علاقتهما علاقة سابق بلاحق. أو أصلي بفرعي، بل هي علاقة تكامل، وعليه فإن الحكاية في مجتمعاتنا المعاصرة ليست من بقايا أسطورة قديمة، ولكن اختفاء الأسطورة وبقاء الحكاية لوحدها، أخل بالتوازن، فأصبحت الحكاية مثل كوكب خرج عن مداره وخضع لنقاط جذب أخرى(27).

البثوية(24)، ولذا يجب الإنتباه إلى أن تحليل يروپ بعد من الناحية المنهجية تحليلاً لنوع أدبي، أكثر منه تحليلاً نصياً، وذلك لكونه يستعمل النتائج التي استخلصها من مجموع المائة خرافة في وصف بنوي لنص فردي(25). ومن هنا نجد يقع في مقبة التعميم والتبسيط، وهو ما يأخذه عليه الكثير من نقاده، وعلى رأسهم كلود ليفي سترافس، الذي يرى أن معالجة يروپ لم تبلغ مداها المفترض، حيث توقفت عند مستوى السطح ولم تحاول أن تتوغل في العمق، فكانت بذلك دراسة أفقية أكثر منها عمودية؛ أما منهجه فإنه يتميز بالرتابة والتعميم، وذلك لأن طبيعة الحكايات وكذا وظائفها تتغير من مجتمع إلى آخر، ثم إن حديث يروپ عن صفاء بناء الحكايات، يجعل منهجه لا يطبق إلا على حكايات المجتمعات الزراعية، التي لم تؤثر فيها الحضارة إلا قليلاً، وذلك لأن المد الحضاري بكل تأثيراته يؤدي دائماً - إلى تشويه صفاء الحكايات بما يسقطه عليها من رؤى وأفكار. وقد يؤدي هذا التأثير إلى حد تفتيت بنية الحكايات، مع العلم أن الحكاية بعامة تقدم قدراً أوفر من إمكانات اللعبة السردية، وتصير فيها التبدلات حرة نسبياً، وتكتسي اعتبارية معينة تدريجياً(26)، وبذلك يصعب الحديث عن هذا الصفاء الذي



أقره دوسوسير، وهو ما يؤخذ على الشكلائية الجهل به، إذ يستتبع العلم به دراسة المستويات الينوية للغة على الصعيد الفونولوجي والنحوي... إلخ، ما عدا مستوى المفردات الذي لم تتحدد زاوية تحليله بنى).

وانطلاقاً من هذه المعطيات فإن دراسة مورفولوجية الحكاية لبروب لا تتعارض مع التحليل الشكلائي للتصوّر، بل تندرج ضمنها وتتكامل معها تكاملاً، حيث يقسم بروب دراسته هذه إلى مستوى تشكلي حقيقي وحيد، هو مستوى الوظائف، ومستوى غير تشكلي، تتكسّد فيه الشفصيات والنموت والتحفيزات وأشكال الوصل، حيث ينسب بروب أن الحكاية ككل أشكال التعبير اللغوي تعتمد الإستعمال الينوي للغة (30).

وإذا كان بروب قد تعرض لانتقادات عنيفة من طرف كل من كلود ليفي ستراوس ودوميزيل (Dumezil)، فقد استقبل النقد الأدبي في أوروبا كتاب مورفولوجية الحكاية استقبالا متميزاً، حيث أقر منهج بروب تأثير كبير في الدراسات السردية، وخاصة عند كل من تودوروف، وكلود برغون، وغرياس، ومن لف لفهم، إذ ظهرت في الستينات في أوروبا نزعة تنوخي تطبيق نموذج التحليل الوظيفي للحكاية عند بروب تطبيقاً ألباً، لكن تطور مجال الدراسات السيميائية وتطبيقاتها على التصوّر السردية، أدى إلى إعادة النظر في منهج

وفي مجال الحديث عن تصنيف الحكايات الشعبية يرى ستراوس أن بروب بدلاً من أن يقوم بمجرد منهجي لأصناف الحكايات، وتبيان ما يؤكد ذلك، قام بعزل بعض الأشكال، وجمع الأشكال المتبقية ضمن فئة واحدة، وكان عليه أن يراعي أن الأمر يتعلق بأشكال خاصة يصعب إدراجها ضمن نسق واحد متماسك أما إذا كان الأمر يتعلق بالمحتوى، فإن ذلك يقصي هذه الدراسة من إطار التحليل الشكلائي.

وانطلاقاً من مجموع هذه الملاحظات يرد ليفي ستراوس على ادعاء بروب، والمتمثل في اعتبار نفسه بنويا، أو على الأقل بأنه يتزع في كتابه مورفولوجية الحكاية نزعة بنوية، فيرى بأن فكر بروب يظل قريباً جداً من فكر المدرسة الشكلائية الروسية خلال فترة ازدهارها (28)، ولذلك فإنه في دراسته للأدب الشفوي الروسي، مجده يقسمه إلى شكل يكون المظهر الأساسي، وإلى محتوى اعتباطي، لا تعلق عليه سوى أهمية ثانوية وهذا الموقف في حد ذاته يمثل جوهر الخلاف بين الشكلائية والبنوية، إذ حين تفصل الشكلائية بين الشكل والمحتوى تنكر البنوية ذلك، وترى أن ما يدعي شكلاً إن هو إلا البنية التي يقوم عليها المحتوى (29)، منطلقة في ذلك من تعيينها لمبدأ التكامل بين الدال والمدلول في كل نسق لغوي، كما

يجب أن تنقسم إلى قسمين: تحليل تقنيات السرد من ناحية، والبحث عن القوانين المنظمة للعالم المحكي من ناحية أخرى (31). وتتميز هذا المنهج كما يرى بارت بتزوجه المنطقي، وذلك من خلال إعادة بناء وتركيب أقطاب السرد الإنساني، التي يتضمنها النص، وكذا تمثل مسار الاختيارات التي يستلزم على كل شخصية أن تخضع لها في نقطة ما من القصة، وكذا الكشف عن المنطق الذي ينظم حركة الشخصيات في اللحظات الحاسمة، حين تكون مقدمة على إجهاد فعل ما (32).

أما أ. ج. غريغاس، فإنه يرى أن الدراسات السردية المطلقة من مودفولوجية بروب قد أسهمت في توسيع مجال التحليل السيميائي للنص. حيث قامت نتيجة لذلك دراسات متخصصة، كعلم النص مثلاً، أو النهر والمنطق السرديين، أي أن السيميائيات السردية الفرنسية أرادت أن تجد في مؤلف بروب نموذجاً يسمح لها بفهم أفضل للمبادئ المنظمة للخطابات السردية في مجملها (33).

أما الهنات التي يرى غريغاس أن هذه الدراسات قد وقعت فيها، تتمثل في التطبيقات الميكانيكية للنماذج البروبية، وعدم الأخذ بعين الاعتبار ما وجهه كل من كلود ليفي ستراوس ودومينيل بروب من نقد، وقد أسهم هذا النقد في توسيع مجال السيميائيات السردية، وأبان عن وجود بنى صلبة منظمة للخطاب، لكنها متوازنة خلف البنى السطحية للنصوص، ولذا فإن الإلتصاف على النموذج البروبي الذي يقف عند حد دراسة البنى السطحية للنصوص يعد إغفارا لهذه النصوص، وتجريدها عن كل إمكانياتها الترميزية، التي تجسد مجموع الرؤى التي يتضمنها النص، وكذا الأيديولوجية التي يهدد أن يوح بها؛ كما أن

بروب، والإستعانة بفكرة المخطط السردية من لوطيف، والإشارة إلى وجود وحدات سردية تتصل أحياناً بجدول الاختيار وأحياناً أخرى بجدول التوزيع، كما أصبح ينظر للحكاية أو القصة بعامة كبنية سردية كاملة، أي كشبكة من العلاقات المنظمة للخطاب القصصي؛ وقد اعتمد التحليل السردية نتيجة لذلك عدة مستويات منها ما ينطلق من البنية السطحية، حيث تتم ضمن هذا المستوى دراسة البرتاغ السردية، انطلاقاً من التمييز بين ضريين من المخططات: مخططات الحالة، ومخططات التحول أو الفعل، ثم دراسة المستوى الخطابي، من خلال إبراز الموضوعات أو الأغراض المكونة له، وقد تكون أغراض ظاهرة مجسدة من أفعال وتصرفات الشخصيات، وقد تكون مضرة، إذ منها تتكون الرؤى التي يمثلها أعوان السرد داخل النص، ويمكن حصرها في مستويين: مستوى البداية، ومستوى التفسير.

ومنها ما ينطلق من البنية العميقة لدراسة المنطق الداخلي الذي يحكم مجموع العلاقات داخل النص، وضمنه تدرس محاور التواتر في بعدها السيميائي والدلالي، ثم تنتهي إلى دراسة مستويات التأويل، حيث يتم الكشف عن العلاقة الجدلية بين الأدبي والواقعي.

ومنها ما ينطلق من دراسة السن التي تنصب داخل النص مشكلة نقاط إشعاع وإثارة وتفجير وكشف، وعبر دراسة السن يصل التحليل السيميائي للنص إلى أقصى مده.

وإلى جانب هذه المستويات الثلاث في التحليل السيميائي للخطاب السردية، توجد مجموعة من المناهج التي تقدم نفسها كنماذج بديلة لمنهج بروب، حيث يرى كلود بريون أن الدراسة السيميائية للنص

الأعمال تنجزها الذات التي تقوم بعملية التحويل ذلك أن الحكاية لا تنقل لنا أخبار البطل وصبروته، وإنما هي تنقل لنا كذلك أخبار عدوه (البطل المضاد) (37)، وتصبح وكأنها مكونة من قصتين، قصة البطل وقصة البطل المضاد، ولهذا فإن التحولات التي تحدث داخل الحكاية تستلزم وجود ذوات لإنجازها، وتبرير تحركها.

وضمن مناقشة غرياس لنموذج التحليل الهروبي يقترح نموذجاً للتحليل السردى للخطاب، يعد مكملاً لنموذج هروبي ومتجاوزاً له، وهو مكون من ثلاث مستويات:

1- مستوى الترسيم السردية، ويتضمن المسارات السردية للحكي.

2- البرنامج السردى، ويتضمن ملفوظات الحالة وملفوظات الفعل، ثم التركيب العائلي

3- سيميائيات الفعل، ويتضمن الأهلية والإنجاز، حيث تمر الذات المبدعة لأفعالها عبر سياق بعينه بثلاثة أفاط من الوجود السيميائي: ذات ممكنة أو موضوع ممكن -- ذات محينة أو موضوع محين -- ذات محققة أو موضوع محقق.

وتشكل هذه الأفاط ثلاث حالات سردية، تسبق الأولى الحصول على الأهلية، وتكون الثانية ناتجة عن هذا الحصول؛ أما الثالثة فتعني الذات لحظة إنجازها للفعل، الذي يتيح لها الاتصال مع موضوع القيمة منجزة بذلك مشروعها (38).

النماذج المستعارة من هروبي ثم تعد ملائمة لدراسة النصوص ذات البنى المعقدة أو الإشكالية، إذ يرفض كل من غرياس (34)، وكلود برون (35) فكرة الصفاء والوضوح، التي اعتمدها هروبي مبدا في دراسة الحكاية، لكن غرياس يعود فيقرر أن قيمة النموذج الهروبي لا تكمن في عمق التحليلات، التي تستند، ولا في دقة الصياغات، التي يحققها مثل هذا الاتجاه في التحليل وأما في طبيعته الإستقرارية وفي قدرته على إثارة الفرضيات، وهذا وحده كاف لتحفيز الدارسين على ضرورة تجاوز خصوصيات الحكاية المعجبة التي ولف عنها التحليل الهروبي.

وانطلاقاً من نزوع السيميائيات السردية إلى تعميق وتوسيع مفهوم الترسيم الهروبية المبينة على تكرار ثلاث تجارب، كلفظات حاسمة تحكم مجموع الحكاية، وهي: التجربة التأهيلية أو الترسيمية، والتجربة التأسيسية أو الرئيسية، والتجربة التمجيدية، فقد نظرت المجهودات النظرية، التي تلت هروبي إلى هذه التجارب على أنها مجرد بنيات سطحية للخطاب السردى، ولهذا لمجد غرياس بحرف هذه الترسيم بأنها متوالية من التجارب، يكون التتابع الهروبي فيها مؤزلاً كقصيدة دالة، ومتوسماً على مستوى أصق بكثير من مجرد خطبة التجلي الخطابى، ولهذا فإنه يفترض توفر هذه المتوالية على نوع من المواجهة بين الذات (البطل) والذات المضادة (البطل المضاد) داخل القصة، وهذا يجعل الترسيم السردية مكونة من مسارين، ومقسمة إلى قسمين كبيرين، حيث تتم المواجهة بين الذوات في اللحظة الحاسمة عن طريق المعركة، أو المصالحة والمهادنة (36)، وينتج عن هذه المواجهة تحول في حركة الصراع من خلال حدوث سلسلة من

قص دون راو أو سارد(41). انطلاقاً من انعدام وجود ملفوظ دون تلفظ؛ والتصر شكل من أشكال الخطاب المتلفظ؛ أي المتحقق من خلال ألفاظ منطوقة ومتلفظ بها؛ أو رموز مكتوبة، وبالتالي مقروءة؛ ولهذا نلاحظ أنه بعد أن أصبح نموذج التحليل الهروبي في طي التاريخ المجهت التحاليل السردية للخطاب في أوروبا والولايات المتحدة إلى دراسة المحافل السردية من خلال العلاقة الجدلية بين الرواية، والتلقي، والكتابة والقراءة، حيث بدأ الحديث عن الراوي الحقيقي والراوي المجرى، والمتلقي الحقيقي، والمتلقي المجرى، والكااتب الحقيقي والكااتب المجرى، وكذا القارئ الحقيقي والقارئ المجرى.

المراجع

- 1- نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، بيروت/ الرباط، ط1 1982
- 2- تزييلطان طودودوف، الشعرية، ترجمة شكرو الميخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1987.
- 3- د. سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، بيروت/ الدار البيضاء، ط1، 1985.
- 4- فلاديمير بروب، مورفولوجية الحكاية، ت. ابراهيم الخطيب، الشركة المغربية للنشرين المتحدتين، الرباط، ط1، 1986.
- 5- كلود ليفي ستراوس، وفلاديمير بروب، مساجلة بحدت تشكل علم الحكاية، جيون الدار البيضاء، 1988
- ت محمد معتصم.
- 6- مجلة آفاق، عدد خاص بطرائق تحليل السرد الأدبي، اتحاد الكتاب بالمغرب، الرباط، عدد 8، 1988
- 7- مجلة الحياة الثقافية، تونس، عدد 41، 1986

ولا يقف غريغاس عند حدود اعتبار الخطاب القصصي بنية سردية كامنة وقائمة بذاتها، بل نراه يصر على أهمية عملية التواصل، ولهذا نراه يحاول أن يتتبع مسارات المرسل أو المرسلين عبر السياق القصصي مفرقا بين الذات الفاعلة والمنجزة للحدث المرسل. والذات المدركة، التي تقوم بنقل الأحداث المنجزة عبر التلفظ، ودفع الذات الفاعلة إلى الفعل، وبالتالي الهيمنة على المسار السردى وتوجيهه. حيث يشبه غريغاس عمل الذات المرسل (الراوي) بتحريات الشرطي، وعمل العالم، وبحث المؤمن(39).

وإذا كنا مع الوقوف كما وقف غريغاس متسائلاً عن الذات المرسله كنسب سابق ومتجاوز للذات الفاعلة، وعن العلاقة بينهما، وهل نحن في عملية القص لمجد أنفسنا أمام مسارين سرديين تتشكل ذات كل منهما من مرسل مختلف؟ أم أمام جزأين لمسار واحد يسلكهما تبعاً مرسل واحد(40). ولكي تخرج من هذا التنازل، يحتم علينا أن نشير إلى أن بعض النقاد الأنجلوساكسونيين يرون أنه يوجد بعكس أنواع القص، أين تكون الأحداث أو الوقائع غير مسرودة، وإنما معروضة بطريقة تبدو فيها القصة وكأنها تروي نفسها بنفسها، وإن كانت السرديات الفرنسية تنفي وجود

- 17- نظرية المنهج الشكلي، ص 135.
- 18- المرجع السابق، ص 153.
- 19- نظرية المنهج الشكلي، ص 41.
- 20- فلاديمير بروب، مولودولوجية الخرافة، ترجمة ابراهيم الخطيب، الشركة المغربية للنشر والتوزيع، الرباط، ط 1، 1986، ص 8.
- 21- المرجع نفسه، ص 75 - 79.
- 22- المرجع نفسه، ص 83.
- 23- فلاديمير بروب، مولودولوجية الخرافة، ص 83
- 24- المرجع السابق، ص 103
- 25- المرجع السابق، ص 09.
- 26- كلود ليفي ستراوس، مساجلة بصدد علم تشكل الحكاية، صيون، الدار البيضاء، 1988، ص 41
- 27- كلود ليفي ستراوس، مساجلة بصدد علم تشكل الحكاية، ص 43.
- 28- المرجع نفسه، ص 25.
- 29- كلود ليفي ستراوس، مساجلة بصدد علم تشكل الحكاية، ص 45.
- 30- المرجع نفسه، ص 56.
- 31- Claude Bremond, la logique des possibles narratifs, in communications n- 8, seuil, Paris 1966, P 60
- 32- R. Barthes, Analyse structurale des récits, in poetique du récit, Points, seuil 1977, P 27, 28, 33
- المرجعية، ترجمة محمد بنكراد، مجلة آفاق، اتحاد كتاب المغرب، عدد 8، الرباط، 1988، ص 124.
- 34- المرجع السابق، ص 125.
- 35- Claude Bremond, la logique des possibles narratifs, com, n- 08 1966, P60
- 36- ج. فرغاس، السيميائيات المردية، ص 128
- 37- ج. فرغاس، المسار السردي والنموذج السرد، ترجمة عبد العزيز بن عرفة، مجلة الحياة الثقافية، عدد 41، تونس 1986، ص 38 - 1.
- ج. فرغاس، السيميائيات المردية، مرجع سابق، ص 127، 135.
- 39 - لفرجع السابق، ص 138.
- 40- المرجع السابق، ص 138.
- 41- C. Ambelet, narratologie, Ibid, P 169.

- 8- Mieke Bal, Narratologie, ed Klincksieck, Paris, 1977
- 9- Communication N° 8, seuil, Paris, 1966
- 10- R. Barthes, Analyse structurale du récit, in Poétique du récit, colpoints, seuil, Paris 1977.
- 11- Introduction aux études littéraires, méthodes du textes, DUCULOT, Paris, 1987.
- الهوامش
- 1- نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلياتي الروس، ترجمة ابراهيم الخطيب.
- مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت والشركة المغربية للنشر والتوزيع..... الرباط، ط 1، 1982، ص 107 . 108.
- 2- تزييلان طرودوروف، الشعرية، دار ترقال للنشر، الدار البيضاء، ط 1، 1987 ص
- 3- Miecz Bal, narratologie, ed klusksieck, Paris, 1977 P1
- 4- L. Angelet, narratologie, in Introduction aux études littéraires, DUCULOT, Paris, 1987, P 168.
- 5- د. محمد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبنانية، بيروت، موسيس الدار البيضاء، ط 1، 1985، ص 11.
- 6 - محمد القاضي، لمي البنية القصصية ودلالاتها، تطبيق نظريات علم النص في دراسة رواية جزائرية (الزوال) للطاهر وطار، مجلة الحياة الثقافية، عدد 41، 1986، تونس ص 17.
- 7- عبد الحميد عطار، طرائق تحليل السرد الأدبي، تصدر لعدد آفاق الخامس بهذا الموضوع، عدد 8، 9، اتحاد كتاب المغرب، الرباط، 1988، ص 05.
- 8- نظرية المنهج الشكلي، ص 180.
- 9- تزييلان طرودوروف، الشعرية، ص 23.
- 10- نظرية المنهج الشكلي، ص 182، 183.
- 11- المرجع نفسه، ص 200، 201.
- 12 - نظرية المنهج الشكلي، ص 205.
- 13 - المرجع نفسه، ص 209.
- 14 - المرجع نفسه، ص 210.
- 15 - المرجع نفسه، ص 213.
- 16- نظرية المنهج الشكلي، ص 107.

## ملحظ فرانسوا مورياك

بعد أن تلقى تعليمه كله باللغة العربية وتشيّع من ثقافة تراثية راسخة قُت في نفسه العميق للغة العربية ولم يسعفه الحظ أن تكوين نفسه بالثقافة الفرنسية ولم يلتحق بأيّة مدرسة فرنسية ولجأ إلى تكوين نفسه بكثرة الإطلاع مع عزوفه عن قضية التبر والأقسام الدراسية وتلقي الشهادات والديبلومات فجاء تكوينه ميدانياً فهو مخضرم عاش مرحلة الثورة والاستقلال صدوت له كثير من الأعمال الروائية هـ مطلع السبعينيات رواية «اللاز» في 1974 ورواية «الزوال» في 1974 ورواية «الحرائر والتقصير» في سنة 1975 وقد «رمان» في 1981 ومجموعة قصص «الطعنات» في 1971 ورواية «العش والموت في الزمن الحراشي» في 1982 ومجموعة قصصية «دخان من قلبي» في 1982 وقصة «عرس بقل» في 1982 ومجموعة قصصية «الشهداء» يعودون هذا الأسبوع» في 1974 ومسرحية «على الضأ الأخرى» دون تاريخ ومسرحية «الهارب دون تاريخ... إلخ.

وإن المتأمل في أعمال الكاتب الطاد وطار يخرج بملاحظة وهي أن روايته الأولى «اللاز» قوية ومميزة بشكل مفاجيء. وفي

## الاخضر الزاوي

قراءة في رواية «اللاز»  
للطاهر وطارمزج بين الأهمية الاشتراكية  
وتيار الوجودية



بل أنه هو الثورة وما يبقى في الوادي غير حجاره» (2).

وهكذا لم يحظ حاضر القص من هذه الرواية إلا بفصلين هما الفصل الأول والفصل الأخير وبذلك فهي رواية استرجاعية بطريقة السيرة الذاتية لا يستغرق الزمن الحاضر فيها إلا جزءاً من يوم واحد غير محدد من أيام الإستقلال الأولى، باعتبار أن الفصل الأول يشجع على الإعتقاد بأن «الريحي» يلتقي «باللاز» (\*) لأول مرة وساجاً به ويذكر بأنه ابنه قدور استشهد معه أثناء الثورة ثم يطلب من اللاز في الفصل الأخير أن يحكي له كيف استشهد ابنه قدور.

أما مكان الوقائع الخاصة فهي مكتب المنح في مدينة غير محددة وكأن المراد هو مكتب المنح كمكان غودجي يلتقي فيه المجاهدون وذور الشهداء في حصص المدن وفي كل القطر الجزائري، ليتذكروا كيف تحول شهداء الحرية إلى مجرد بطاقات خاصة نسخة المعاش التي تسدد مرة كل ثلاثة أشهر.

أما الزمان التاريخي الاسترجاعي فهو الزمان الغالب والذي يمتد على فترة سنتين أثناء الثورة أي حتى سنة 1956، عندما نصب الشيخ ومساعدوه كميثا لزيدان ومن معه فقال زيدان: «أريد شخصيا أن أحاكم، كمضو من هذه الثورة، وليس

كأجنبي عنها، هذه سنتان مرتا...» (3) ثم زمان آخر وهو المهلة مقدرة بأربع وعشرين ساعة، قال الشيخ مخاطباً زيدان وزرقاه: «قررت أن أمتحكم مهلة أربع وعشرين ساعة...» (4) وبعد هذه المهلة ذبح الشيخ ومساعدوه زيدان وزرقاه جميعا (5) أي أن الزمن الاسترجاعي مركز بشكل أساسي في سنتين خلال ثورة التحرير، وهناك امتدادات استرجاعية لأحداث متعلقة بماضي أبعد تعود إلى نهاية الحرب العالمية الثانية وإلى انتخابات 1947 (6)، أو إلى جزء من سيرة شخصية لزيدان عندما كان في باريس يدرس وعندما سافر إلى موسكو (7) ورجع إلى الجزائر غداً، لالاع أخرب العالمية الثانية (8) وعند الاسترجاعات إلى زمن أقدم عندما يحادل «حمو» أن يشرح «لقدور» كيف جاء الفوتسيون ظلما إلى بلادنا أولاً مرة. (9)

أما المكان التاريخي لوقائع الرواية المروية فهو مكان غير محدد بشكل واضح ودقيق مكاناً هو مكان غودجي ككل؛ الأمكنة التي كانت مسرحاً لأحداث الثورة، مع بعض الإشارات والرموز العامة التي توحى بها هذه الأماكن من مثل.

صفحة الرواية

الأماكن

القرية والشكنة



هذه الرواية. (10) وتعتبر شخصية «اللاز» أول شخصية في الرواية يتقاسم معها البطولة «زيدان» وهو مثل دور الأب «لللاز» وهو المسمى بالأحمر إلى جانب شخص مثل «بعطوش» الحركي الذي كان مجننا في السكنة مع القنات الفرنسية. ثم يقوم بعملية ضد السكنة ويلتحق بصوف المجاهدين في الجبال.

وتصور الرواية المؤثرات الأجنبية ظاهرة منذ البداية، فالصراع يدور في القرية بين السكنة بقيادة الضابط الفرنسي أو القبطان ويضم تحت إمرته جنودا فرنسيين ومجندين جزائريين أي «حركة» ومسخرين يؤدون الخدمة العسكرية (11) وتقابلهم فئة الثوار وتشمل مجاهدين جنودا وفدائيين ومسبلين ومدنيين. وتظهر في هذه الفئة الشعبية الواسعة فئة الحزب الشيوعي الجزائري، وينتمي إليها معظم أبطال هذه الرواية، ومنهم اللاز وزيدان وحمو وبعطوش وشخصيات أجنبية: أربعة فرنسيين من الحزب الشيوعي الفرنسي و«سانتوز» من الحزب الشيوعي الإسباني، وتتصارع هذه الشخصيات مع المجاهدين بقيادة الشيخ سي المسعود. الذين يطالبونهم بالإتسلاخ عن الحزب الشيوعي الجزائري والإتضواء تحت لواء جبهة التحرير الوطني. والتوحيد في صفوف الثورة تحت قيادة واحدة. لكن زيدان

السجن 13  
كوخ مربانة أم اللاز 12  
منزل زينة 25  
منزل العلم صاحب الحمام وناته الثلاث 28,26  
البلدية، ضيعات جان جون، وموريس 46  
الجبال المحيطة بالقرية 209, 114  
مقبرة بني ميزاب في القرية 124  
منزل الشيخ الريمي في القرية 135  
خمارة موريس 187  
الكهف أو المغارة في الجبل 228  
السبخة؟ 247  
المسجد أثيرن صومعة بطن الأكل بعد المركة 366  
وبكلمة ملخصة فإن مكان الوقائع التاريخية المسترجعة في الرواية تدور في قرية جزائرية وفي الجبال المحيطة بها.  
تعد هذه الرواية «اللاز» ذات الاتجاه الواقعي الاشتراكي أول رواية يكتبها «وطار» في أعماله الأدبية وفي ما يمكن تسميته برباعية روائية مكونة من «اللاز» و«الززال» و«العشق والموت في الزمن الحراشي» و«الحوات والقصر» وذكر وطار في مقدمته لهذه الرواية «اللاز» أنه بقي مدة سبع سنوات من (65-72) وهو يكتب

مريانه يشتمها بفظيح العبارات يقول:  
«اسمعي يا خنزيرة بنت الخنزير.. لو أخرج  
ولا أجد مائة دورو.. أحطم رأسك..»

- لماذا يا اللأز يا ابني، لماذا.. ألسنت  
أملك؟ تسعة أشهر وأنا أعاني...

- وهل اقترفت أنا ذاك، يا  
عاهرة...» (13).

وعلاوة على هذا السلوك مع الناس ومع  
والدته مريانه، فإن اللأز تربطه علاقة شاذة  
مع الضابط الفرنسي (14) المسؤول عن  
الشكنة.

2- وينسحب سلوك مشين شبيه بهذا  
على شخصية حمو (الحمامجي) الذي  
يشغل في الحمام الموجود في القرية،  
ويرتبط بعلاقات متعددة مع بنات المعلم  
صاحب الحمام حفية وعددهن ثلاث: أرملتان  
ويكر، كان يقوم بزيارات ليلية إلى منزلهن،  
ويسهر معهن بالتناوب (15)، وهن  
«دائخة» و «مباركة» و «خوخة» وهي  
شقيقتهن الصغرى وكان شديد الولع بها  
فأنجبت له ولدا أرسلته له وقذف به حمو في  
نار الحمام حتى لا يكتشف أمره يقول  
الراوي: «ويعد أن سكت حمو قليلا، علق:

- خبزة مرة، والعيد بالله

ثم أطرق يفكر في رعب، في قضية له

ورفاقه يرفضون الإنسلاخ عن حزينهم.  
فيعطيهم الشيخ مهلة أربع وعشرين ساعة  
للتفكير لآخر مرة ومع انقضاء المهلة يجدون  
إصرارهم على الرفض، ويطلبون على لسان  
زيدان أن يحاكموا كأعضاء في الثورة وهنا  
يتم ذبحهم جميعا، إلا شخصية «اللأز»  
فإنها تنجو باعتباره مجتدا حديث العهد  
ويحصل على اعتراف أبيه زيدان بأنه ابنه  
من صلبه، وكان اللأز يجهل ذلك من قبل،  
وتبقى شخصيات يساريه كثيرة في الرواية  
مثل معطوش وحمو.. إلخ وانعكست المؤثرات  
الأجنبية من خلال سلوكات هذه الشخصيات  
البسارية على البيئة الاجتماعية في القرية،  
وخلفت آثارا تتسم بطابع الأمازيغية وبالروح  
الترابجية فتبدو بأنها شخصيات معدنة  
ومعدنة في آن واحد، تأتي بأفعال شاذة  
ومشينة وتشارك في المجهود الحربي في  
نفس الوقت.

1- وكتماذج على ذلك نجد شخصية اللار  
تعاني صعوبات حياتية كثيرة، ظهرت مع  
وجوده حيث ينادى «اللقيط» وكان كثير  
الدخول إلى السجن بسبب شجاراته الكثيرة  
مع الناس، يقول عنه الراوي: «فيه شرور،  
لم تكن لتتوقع، من السطر على المتأجر  
ليلا، إلى الحمر، إلى الحشيش إلى القمار  
حتى بلغ معدل دخوله السجن ثلاثين مرة في  
الشهر (12) وكان في شجار مستمر مع أمه

# ARCHIVE

THE JOURNAL OF THE



الروائية.

ومن ناحية أخرى يرسم الراوي بواسطة السرد ملامح شخصية البطل اللأز، لكن يرسمه بلامح تبدو سلبية كقوله إنه لقيط وأنه يرتكب جرائم عديدة وأنه مكابر معاند وقع متعنت لا ينهزم في معركة وإن استمرت عدة أيام. (34) فالراوي ينسب هذه الصفات للأز وهي صفات ذميمة في مفهوم المجتمع المحلي ومع ذلك يجعل الراوي من الأز بطلا عندما ينسب إليه مبادئ الفلسفة الماركسية كمؤثرات أجنبية يؤمن بها أبوه زيدان.

الحوار:

يتصف الحوار في هذه الرواية «الأز» بقلته بالنسبة لمساحات السرد الواسعة، بتنوع عبارات قصيرة حسب مقتضى الحال فهذا الأز يلتقي زيدان قبل أن يصرح له بأنه والده.

- أخيرا أمسكتك يا عم زيدان.

- أكنت تبحث عني؟

- منذ البارحة.

- خير.

- حتى تقول لي أولا.

- ماذا؟

- هل تشتري لي معلق تذكرة إلى المدينة

ثلاث مصائب، كما يقول، أرملتان وبكر، ويتزاحمن عليه، وتغدق عليه، كل واحدة من جانبها، العطف والكرم، مقابل شبايه وفوته، وبعده عن لفت الأنظار والإنتباه.. كان يقوم بزيارات ليلية إلى منزلهن، ويسهر معهن بالتناوب، وكن أيضا يقمن بزيارات نهائية إلى كهفه، فيتمنع ويعتذر، ويستجدي، إلا أنه في الأخير، يضطر لإغلاق الباب الحديدي الصغير، ويخفت نار الفرن ويعتصر متمرغا في آلام الحياة وأتاعها.. (32) وتحمل هذه اللغة الجريئة طابع الصراع بين «حمر». الذي يمثل الفقراء، وبنات صاحب الحمام الذي يمثل الأغنياء، ولجهد الأز في موضع آخر من الرواية بجاهر بالقلق معبرا عن مشاعر الكراهية تجاه الأغنياء، ويظهر ذلك في معرض حديثه عن أبيه زيدان الذي يوصف بأنه أحمر وبأنه يحقد على الأغنياء.

«أبي المسكين.. الأحمر

تري لماذا هو أحمر؟ لأنه يشغل بالسياسة، ويحقد على الأغنياء، إذن فأنا بدوري أحمر.. رغم عدم معرفتي للسياسة فأنتي أبغض الأغنياء. وأبنائهم المأفونين ويناتهم العاهرات» (33).

ولا يكاد السرد يصفو في مواضع كثيرة حتى يختلط بالمنولوج الداخلي للشخص

المقطرات أعني، الويسكي أو الكونياك أو الروم، هل فهمت وإلا شكوتك أريد أيضا شرايح أو أي شيء من الكوامخ، فإني جائع.

- لكن كيف؟ إنه لم يوصني سوى بالشراب، أما الأكل فلا..

- وهل يشرب بدون أكل أيها المغفل؟ أضف إذن أنه لم يوصك بالكأس، وبهذا أشرب من القارورة مباشرة.

وبينما غادر الملازم القاعة وهو يتعسم لهذا المنطق، ألقى اللأز رأسه إلى الخلف واستغرق في التفكير<sup>(36)</sup>. ويضيف الراوي تعليقاً بين ثنايا الحوار ليؤكد على اسمي الشخصيتين المتحاورتين لدى القارئ. باعتبار طول فقرات الحوار نسبياً، ليؤكد على تفوق اللأز في المناقشة على مخاطبه الملازم واقناعه بطلبه أخيراً.

3- ويعكس الحوار من جهة أخرى مؤثرات أجنبية تتمثل بالثقافة الغربية والمحبرات التي اكتسبتها شخوص الرواية من الهللا الأجنبية فهذا الكابران رمضان عسكري محنك ذو خبرة واسعة اكتسبها من مشاركته في الحروب وتدريباته في ألمانيا وفرنسا والهند الصينية والفتنام، يعاوده زيدان بطريقة السؤال والجواب هذه المرة وبأسلوب فصيح:

ذهابا وإيابا، أم تضطرنني لسرقة القطار.

- لكنك تعلم أنني فقير عاطل..»

- مع ذلك أعرف أنك غير محتاج للدرهم في الوقت الراهن.

- كيف

- حين تكون في القطار، أحذلك عن أشياء كثيرة، أناسفر إلى المدينة؟

- حسنا

- أخرج ورقة نقدية قدمها له، ليدفع ثمن التذكرة، ذهابا وإيابا إلى حيث يشاء<sup>(35)</sup>.

2- ويستعمل الحوار بصيغ طويلة عندما يتعلق الأمر بمناقشة محتدة بين شخصيتين بغية الإقناع يتناقش اللأز مع الملازم الذي كان يعذبه قائلاً: «لا تنس ما أوصاك به حضرة الضابط، الحمر، الحمر، حتى الصباح، أفهمت؟ لا تكفيني قارورة واحدة، أسرع أيها اللعين، فالأم جراح سوطك تشتتد.

- لست أدري لماذا يبالغ حضرة الضابط في تدليلك، حتى في أسوأ الظروف؟ قال الملازم وهو يتأهب للخروج، فرد عليه اللأز ساخرًا:

- لا تتدخل في الشؤون السياسية العليا، وأسرع لتنفيذ أوامري، الحمر، ثم الحمر

«- أين خدمت يا رمضان؟»

- تدريب في- ثلاثة- وقضيت ثلاث سنوات في ألمانيا، سنة في فرنسا، وستين في الهند الصينية، وتسعة أشهر في وهران وجيء بنا إلى هنا منذ ثلاثة أشهر.

- لم تمت ولم تأسر ولم تهرب إلى صف الصينيين؟

- لا.

- يبدو أنك محظوظ. ما رأيك في الهند الصينية.. في حربها أعني؟

- كانوا مثلنا.. يحاربون من أجل الإستقلال الوطني.

- هه.. لم يستعمل مستعبدون- وأضاف الوطني.. هل يزن عباراته؟ تسأل زيدان في سره، ثم أضاف:

- ولم لم تعنهم؟

- كنت باستمرار في حرس القيادة الخاص

- حضرت- ديان بيان فو- إذن؟ (37).

4- وهدف الراوي المثل الشعبي في الحوار، لكونه عبارات قصيرة ذات مدلول، واسع مدعم بتجارب الحياة وخبراتها مثل «ما يبقى في الراوي غير حجاره» وهو مثل كرر كثيرا في الرواية، استخدمه «زيدان» (38) كلمة سر. واستعمله «اللكز» أيضا

(39) وتنوع نماذج المثل الشعبي، المعبر عن فكر البيئة المحلية، عبر فقرات الحوار. لتضفي عليه تلوينا مجزا، يساهم في صنع التنوع الأسلوبى وهي من مثل:

المثل الشعبي الصفحة في الرواية

20 - «لو كان يحرق ما يبيعه»

21 - «ما ترقته، بعده»

- «كي تجي تجيبها شعرة، وكي تروح

تقطع سلاسل» (40)

30 - «لا أمان في دار الأمان، ثالها الأولون»

32 - «إسأل مجرب لا تسأل الطبيب»

33 - «قلب الأم هو خيرها» (41)

34 - «دعاهي الراكدن تنفذ في الضائقة»

81 - «التخالدة تجلب الكلاب» (42)

83 - «مذبح للمعبد والا لعاشورا»

116 - «أعطيتها بالدين وما تلوحتها في الطين»

90 - وتتراوح هذه الأمثال الشعبية بين أمثال

فلاحية وأمثال متعلقة بالخط والصدقة

السعيدة ومنها ما هو متعلق بالحث على

الحذر واليقظة، ومنها ما يعكس مشاعر الأم

وخوفها على أبنائها، ومنها ما يحذر من

نتائج عقوق الراكدن ومنها ما هو خاص

بالفقراء والبؤساء، وما يصيبهم من شقاء.

5- أ- وأدرج الراوي في فقرات الحوار

عددا من الأغاني تعكس مواقف ومؤثرات

تسقط الرجعية» (42)

### الوصف:

1- ينتشر عبر صفحات الرواية عدد من اللوحات الوصفية لا يكاد الوصف فيها يصفو حتى يمتزج به السرد أو الحوار أو التعاليق والتفسير، التي يقدمها الراوي ويستخدم الحالة النفسية المناسبة في الوصف، فالطبيعة تصوير صافية وتصحر السماء عندما يكون ذلك تمهيدا للقاء البطل مع أبيه زيدان في المحطة، إضافة إلى تحصيل الراوي للوصف دلالاته عما سيحدث لاحقا. والسحب تتشكل في هيئة شخوص يعلم الراوي مسبقا أنه سيوردها بعد ذلك، فيرى خلال وصف السحب شيخا ممعما يجلس القرقصاء ويرى الذبح ويرى هيئة الأسد، وهو ما يحدث بالفعل في آخر الرواية عندما يأتي الشيخ ويطلب من زيدان ورفاقه التخلي عن العقيدة الشيوعية، وعندما يرفضون يكون مصيرهم الذبح جميعا (43).

وقبل ذلك تصفو السماء قبيل هذا اللقاء المريح بين زيدان وابنه اللأز يقول الراوي: «السماء صحوه عدا بعض سحبات تلتوي عتته ويسره، متخذة أشكالاً مختلفة، مرة تبدو في شكل أسد، ومرة في شكل شيخ معمم يجلس القرقصاء، لحيته البيضاء

توائية ثقافية أجنبية فهذا اللازم الفرنسي يغني للأز بعد أن احتسى عدة كؤوس: «دن دن.. فرنسا أجمل من أيزيس.. دن دن.. الحرب أقدر من التيفيس.. دن دن.. سأشرب معك أيضا يا اللأز. دن دن.. رغم أنني مستعد لجلدك في كل وقت.. دن دن.. لأنك فلاق تعميس.» (40).

ب- وأما مبعوث القيادة الذي ابتعد عن زيدان واللأز وأستلقى تحت شجرة وراح يترنم في سره بأغنية (\*) «الهوى نالروس» (41) وهي أغنية باللهجة الشاوية عن الروسيين، ويكتفي الراوي بالإشارة إلى هذه الأغنية دون ذكر نصها.

ج- يرفع زيدان والقبطان الإنساني وإثنان من الفرنسيين عقيرتهم بغناء مطلع نشيد الأنمية الاشتراكية:

«انهضوا معذبي الأرض

هيوأ أيها المحكوم عليكم بالهجر

فالحق يدمدم في فوهات براكينه

إنها حمم النهاية

وأضاف زيدان مقطعا آخر

لا منقذ سام

لا المولى لا القبصر أو إمام

ماذا يفعلون ماذا يفعلون

- تسقط الإمبريالية، تسقط الإستعمار،



من أجل استمالة قلبها» (45).

ب- وهنا يلاحظ استبدال الراوي للوصف بالسرد وهو يذكر أجزاء جسم زينة ومفاتنتها، التي يتحدث عنها قُدور ولكن دون أن يقدم وصف قُدور وكلامه عنها مباشرة للقارئ. أي بترجمته له على الأقل. وبذلك فإن الوصف يتصف بالسطحية والإختصار وعدم الغوص في التفاصيل بسبب كونه مغيباً في السرد. فعندما يصف لنا زيدان علاقة الحب التي جمعتها بالفتاة سوزان في مدينة باريس، حيث تطورت هذه العلاقة وانتهت بالزواج. وما تبع ذلك من تأثير زيدان بمؤثرات أجنبية في دراسته في حلقة ماركسية في الجامعة الشعبية، ثم سفره إلى موسكو يستكمل دراساته في مدرسة الإطارات، يصف زيدان شخصية سوزان وماضي علاقته بها، بطريقة استرجاعية، ثم مرعان ما يتدخل السرد قويا مطولا يقول: « وفي مكتب اليد العاملة قابلتها، لم تكن جميلة ولا قبيحة، كانت فتاة عادية، أشبه ما تكون براهبة.. لا تتجاوز العشرين من عمرها أنفها. ووجنتاها فقط تشبه أنف ووجنتي مريم ابنة عيسى.. حدثت فيها طيلة أربعة أيام، دون أن أحدثها، كنت أجهل النطق بالفرنسية، رغم أنني أفهم بعض ما يقال حولي، في كل يوم أستظهر لها بطاقة تعريفي، فتدير رأسها في لا مبالاة، معلنة أن لا جديد حتى الساعة،

تتدلى، ومرة في شكل ديك مذبوح.. وأشعة الشمس الراحنة تغالب الجليد الذي بدأ ينفث سموحه مع الريح الفاترة وهو متكئ على مقعد حجري بالمحطة» (44).

2-أ- وتنعكس الحالة النفسية والقلقة والجو الحزين الذي يسيطر على الرواية كلها، وما تصوره من مأساة تصيب أبطالها متحثة في الذبح الجماعي على أسلوب الوصف، فيأتي مبتورا لا يكاد الراوي يرسم صورة كاملة للموصوف حتى يتدخل السرد والأسلوب الإسترجاعي الذي يروي به الوقائع الماضية. يتدخل الراوي مباشرة ليصف عوضا عن قُدور، بصيغة ضمير الغائب، يصف له زينة عشيقته بعد مخاطبة «حبيب» له، مشبها زينة بحب الملوك وهو فاكهة الكرز.

« أنت أيضا تحمل بحب الملوك.

وتروق الصورة لقُدور.. حب الملوك.. ياله من تشبيه رائع. حمراء.. بيضاء.. مملثة.. قينة لذيدة.. زينة.. ويتعلق في الحديث عنها، عن شعرها الفاحم، عن عينيها الكبيرتين الدعجاوين.. عن شفيتها الصغيرتين المملتين، عن أسنانها اللؤلؤية.. عن بسمتها الملائكية، عن عنقها البلوري.. عن حركتها عن صدّها وكبرياتها. عن كل شيء في زينة.. عن كل ما يفعله

إليها يا ترى؟ هذا الضباب لم ينتشر كوماً، كوماً، تتكور وتتدحرج؟ بعض الأماكن مغطاة به وبعضها لا... أشجار الزان، تتشابك في خشوع ووقار، تتعاقب في ود ومحبة.. الأخاديد، تبدأ من نقطة، ثم تروح تتسع وتعمق، كلما انحدرت، وعند السفح تنفرع عنها شعاب، كأنها ورقة التبغ، قرص الشمس أحمر كالتفاحة، كبير رائع، يبدو أنه ملفوف في الحرير لتتألف أشعته، ما أروعها، لا يضيء إلا حزاماً صغيراً حوله في السماء.. الحقول هناك، بعيداً عن الضباب، مريمات ومستطيلات، منتشرة في اتساق وبهاء.. حصائد الشعير تبدو بيضاء مع صفرة، كأنها حليب، جاموس.. حقول القمح.. آه.. لا لون لها.. فقط تشبه لون العسل الحر.. مطارب القوة، تبرز من هنا وهناك، بخضرتها، وكأنها وشم في وجه ناصع البياض» (37).

#### هوامش

- 1- الطاهر وطار، اللاز، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط4، 1983، ص10.
- 2- المصدر السابق، ص277
- 3- المصدر السابق، ص225
- 4- المصدر السابق، ص226
- 5- المصدر السابق، ص273
- 6- المصدر السابق، ص272
- 7- المصدر السابق، ص203

غيري يدخل ويخرج بسرعة، أما أنا، فأسند إلى الجدار، وأبقى أنتظر حتى يغلق المكتب.. وقبل إنقضاء الأسبوع ألفتني، وتعودت وجودي معها، تستقبلني، وتودعني باهتسامة وتحمر وجنتاها عندما ترفع بصرها، ومجذني أحلق فيها. (46)

ج- ويرسم الراوي لوحة أخرى للطبيعة لكن هذه المرة مع اللاز وهو يجلس خلف صخرة، على رأس قمة الجبل يشرف من هلالها على القمم الأقل علواً، وقد تداخل السرد مع هذه اللوحة التي تعتبر من أهم اللوحات في الرواية، والتي تجسد منظراً طبيعياً رائعاً، يصفها لنا اللاز بطل الرواية ويبرز هذا الوصف من حين لآخر بالتسازل والإستفسار على طريقة المونولوج وهو يحدث نفسه، ويعكس في مقطع آخر من نفس اللوحة رغبة داخلية تخز في نفسه ينساها، لكنها تحاول الظهور من جديد على سطح مشاعره إنها رغبته في تدخين التبغ هذه المادة المحببة إلى نفسه، يشبه بها شعاباً كاملة تنفرع عند السفح. أما قرص الشمس فيتحول لونه إلى الأحمر، هذا اللون المحبب إلى نفس البطل اللاز والذي يحمل أكثر من دلالة، واحدة منها على الأقل فلسفة وعقيدة ومؤثرات أجنبية، يقول اللاز: «هذه قمة القمم ولا شك، كامل جهات الجبل يمكن مراقبتها من هنا. كيف تمكثنا من الصعود

- 35- المصدر السابق، ص 62  
36 36111 ر\* bb 91- 92  
37- المصدر السابق، ص 159، 160  
38- المصدر السابق، ص 68  
39- المصدر السابق، ص 10  
40- المصدر السابق، ص 98  
41- المصدر السابق، ص 198  
42- المصدر السابق، ص 271  
43- المصدر السابق، ص 271  
44- المصدر السابق، ص 61  
45- المصدر السابق، ص 29  
46- المصدر السابق، ص 204  
47- المصدر السابق، ص 210، 209
- 8- المصدر السابق، ص 207  
9- المصدر السابق، ص 44  
10- المصدر السابق، ص 8  
11- المصدر السابق، ص 237  
12- المصدر السابق، ص 12  
13- المصدر السابق، ص 13  
14- المصدر السابق، ص 74  
15- المصدر السابق، ص 26  
17- المصدر السابق، ص 76  
18- المصدر السابق، ص 90، 89  
19- المصدر السابق، ص 130  
20- المصدر السابق، ص 136  
21- المصدر السابق، ص 137  
22- المصدر السابق، ص 191  
23- المصدر السابق، ص 208  
24- المصدر السابق، ص 9  
25- المصدر السابق، ص 84  
28- المصدر السابق، ص 104  
29- المصدر السابق، ص 12  
30- المصدر السابق، ص 9  
31- المصدر السابق، ص 25  
32- المصدر السابق، ص 26  
33- المصدر السابق، ص 97  
34- المصدر السابق، ص 12

المسرح الجزائري  
1989.1928

194 صفحة حجم 21X29 الغلاف ملون ورق صقيل

تطلب مباشرة  
من الجاهلية

موسوعة وضعها الصحفي الأستاذ أحمد بيوض  
لا يستغني عنها مثقف

## أولاً: الرفض من خلال "ليليات امرأة أرق" لبوجدرة

يبدأ رشيد بوجدرة روايته "ليليات امرأة أرق" بالليلة الأولى إذ تحدثنا المرأة الراوية، وقد فاجأها دليل أنوثتها الأول، فجذعت وخافت، وحسبت نفسها هالكاً لا محالة، ومنذ ذلك راحت تدوين ليلياتها، وتقرأ فراغها الليلي في الليل «تتفجر عبوة الكلمات وشحناتها» (1).

هذه الليليات إذن تتعلق بامرأة جنسية، وتتعلم بأمور تزرق النساء، ولا تستطيع المرأة البرح بها إلا بالليل، والليل رمز للتستر، والكشف عما لا يمكن الكشف عنه في النهار.

لقد كان ذلك الدم النازل إيذاناً بانتهاء زمن الطفولة السعيدة البرينة والدخول لمرحلة جديدة مرحلة الأنوثة والجنس، والتميز عن مجتمع الرجال، ولقد سألت أختها حول ما إذا كانت قد جاءت هذه الظاهرة (الطمث) فكان الرد عنيفاً ضدها، أي أنها أبعدت عن مجتمع الرجال، ووضعت في خط مرسوم للنساء من خصائصه الكتمان، والصبر، والحفاظ على الجسم.

ولا تقبل هذه الوضعية، بل تؤكد موقفها الراض، ورؤيتها الخاصة للأمور فحين يقول

## صالح مفقوده

## الرفض والهيمنة السردية

## في رواية

## «ليليات امرأة أرق» للروائي رشيد بوجدرة

هذه الطيبة لا تسلم من المعاكسات، ومحاولات الاغتصاب في كل مكان سواء من قبل المرضى الذين تعالجهم، أو من طرف أوليائهم أو الآخرين، في الشوارع والحافلات تقول: « لقد استقلت في المساء حافلة مكتظة بالخلق حاول شخص قرص إليتي، فتجاهلته، قلت في نفسي، ها نحن في صلب الموضوع، الهوس الجنسي، إنه الهوس الجنسي، وأعرف أنه ناجم عن الحرمان» (5).

2- ممارسة القمع ضد المرأة، لا شيء إلا لأنها أنثى. ولذلك، فإن هذه المرأة تتلقى صفة من أخيها الأصغر، عندما سألته إن كان الطمث قد جاء كما جاءها أول مرة، وتصف هذه الصفة بأنها:

« صفة، عبقة، قذرة، لذقة» (6). ولا تزال تشعر بها لحد الآن. (صمرها خمس وعشرون سنة) (7).

وليس بعيدا عن هذا الموقف موقف الأب الذي يتراعى لهذه المرأة المزقة في هيئة الرخويات، تقول عنه: « وبقي دينه ودينه الإرهاب والتهميل والعنف والمساومة الدنيئة مع الآخرين حتى يوم لقي حتفه» (8).

ويتعرض هذا الأب المتسلط للتحفت، وهذا يعني أنه تم تجاوزه، مما يسمح للمرأة بالتحرر من الضغط العنيف الذي كانت تعيشه من قبل، والذي لا تزال آثاره،

لها أحد زملائها أن التدخين عيب على المرأة، مفقدة لأتوثقتها تقول «لم أجد قط ولو فعلت لقلت له إن رائحة أفواه الرجال لأسباب عديدة كرهية لا تطاق» (2).

إذن هذه الفتاة تختار لنفسها موقف الرفض، لا موقف الاستسلام، ولكنها قبل إعلان الرفض، والتوصل إلى هذه القناعة، تصور وضعية المرأة في مجتمع الرجال انطلاقا من عملها وثقافتها فهي تعمل طبيبة وأولى هذه المواقف عزوفها عن الزواج.

ومن خلال اللبنيات تُفنى الرواية بهوس المرأة مركزة على النقاط الآتية:

1- النظر للمرأة على أنها ليست إلا وسيلة للجنس، وحتى حين يصف الواحد منهم المرأة بأنها وسيمة، فإنه إنما يفعل ذلك من باب التأديب، والالتزام بما هو مباح، رغم أن في نيته أمورا جنسية، ولذلك فإن هذه المرأة حين قال لها عشيقها بأن « وجهك قمره وخوارجك أهله» (3) قالت في نفسها: « لو كان صادقا لحدثني بإباحة عن الشدين والإلاية والوركين والفخذين والثنية الثقبة الشفرة، الجرح الأثثوي، هنا باب القصيد» (4).

ومهما كانت وظيفة المرأة، فإنه لا ينظر إليها إلا على هذا الأساس، وعلى ذلك فإن

4- الرغبة الملحة في إلهاب عديد من الأبناء، تصف الرواية إحدى النساء فتقول: «وجأت مرة إحداهن، تناهز الأربعين، قالت فخورة» وأنجبت عشرين مرة بأدكتور... وكلهم أحياء يرزقون» وقهقهت بصوت عال اعترتني الحيرة ارتبكت، قلت: «أحياء عند رُهم يرزقون» (12).

وتقف الدكتورة من هذا النمو الديمغرافي موقف الساهر، وتقوم بإعجاز تقرير حول النمو السكاني يساعدنا في ذلك معنويا البواب الذي لا يخفي ميله الشيوعي، إذ يحذرنا من الأثمة والأهالي الذين يفكرون بعقلية الجريم (13).

ولقد كانت للدكتور كاتبة على الآلة الرقانة تساعدنا في كتابة تقريرها عن كثرة الولادات، لكن الكاتبة استقالت بعد تعرضها لمحاولة اغتصاب، فصارت الطبيبة ترقن بنفسها، وهي لا تحسن الكتابة، وتعلم أن ما تكتبه سيذهب إلى سلة المهملات، أو الدروج النسبية، فالحكومة تخشى في هذا المجال موجات ردود الفعل (14).

لقد كانت المرأة عند ظهور عاداتها الأنثوية الأولى على حافة الموت ولم تمت، وبقيت تتعرض للمضايقات الأسرية، والنفسية مما جعلها تفكر في الانتحار، وبعد أن تستعرض ماضيها الشخصي، وحاضرها

تستشعرها من خلال الصفعة التي تلقتها من أخيها الذي يصغرها يستتين.

هذه الصفعة التي كثيرا ما تذكر هذه المرأة الضحية بموقف المجتمع منها مثلا في الأب أو الأخ، أو حتى الأم التي صارت قلقة لتأخر زواج ابنتها، وهو نفس القلق الذي يعتري أخاها المريض على سمعته، بعد ترقبته إلى رتبة طاقم في شركة الخطوط الجوية الوطنية (9).

3- مطالبة المرأة بالحفاظ على شرقها وذلك بالحفاظ على عذريتها، وتلفظ هذه المرأة إذا قُضت بكارتها، وهذا ما وقع مع عشيقها الأول، «والرجل الذي عشقته قض بكارتي، وقال السلام عليكم، المرأة التي تفقد عذريتها قبل الزواج ليست شريفة، قلت طبعاً بالأحرى قبيحة، كان زميلي طالبا في كلية الطب» (10).

تشير الرواية هنا إلى أن المجتمع يكيل للمرأة والرجل بمكيالين غير متساوين، ففي حين يسلم الذكر ويغضى إلى حال سبيله، تدفع الأنثى الثمن، وتتهم بالخيانة والعهر، ونلاحظ أن الزمالة في كلية الطب، ونيل قسط من التعليم لم يحل دون تلك النظرة الدونية للمرأة، ومثل ذلك صورة المرأة التي تعرضت لاغتصاب وحشي من طرف زوجها الذي راح يفتخر بفحولته، وراح يبحث بسرعة عن زوجة جديدة (11).

التسلط (20) والأخ الأصغر الذي يصنع أخته (21)، وتخرج الأخ من تأخر زواج أخته الطبية (22)

3- الإمتناع عن الزواج، وبالتالي رفض التبعة للزوج بالمعنى الحرمي.

4- التعليق على آراء وسلوك الناس تجاه النساء، وتصوير معاكستهم لهن في الشارع، ومضايقتهن في الحافلة (23)

5- تسجيل الليليات المؤرقة لهذه المرأة (24)

6- إنجاز تقرير حول كثرة الولادات (25)

7- الميل للبواب الشيعي ذي الأفكار التحريرية، المساندة للمرأة. (26)

## ثانياً: الهيمنة السردية في الرواية

### I- هيمنة السارد الداخلي في

#### ليليات امرأة آرق:

تتكون رواية ليليات امرأة آرق لهوجردة من ست ليل، تحكي عن هوم المرأة من خلال الحديث عن جانب خفي في حياة البطلة الطبية، التي تتكلم بصيغة المتكلم، وهي المسبطرة على السرد الروائي مع فسح المجال لبعض الشخصيات لإبداء الرأي، ولكن الهيمنة المطلقة تبقى لهذا السارد الداخلي: Narrateur Homodiégétique وتتجلى

المأساوي، وبعد أن تفضح وتكشف الجانب الجنسي في المجتمع، وتصل إلى الليلة السادسة تقرر عكس بداية الرواية، تقرر عدم الانتحار تقول: « قررت أن لا أنتحر نكلة في الرجال... في الرجال... نكلة (15) في أخي الأصغر في عشيقتي الأول نكلة في العشاق الآخرين » (16).

المرأة إذن لا تستسلم لما يقرره المجتمع لها، فهي تقف موقف الرفض لما هو سائد الساخر من وضع النساء المستسلمات، وبعد أن كانت مكتفية بتسجيل ذكرياتها ولييلياتها تقرر التوقف عن مواصلة تدوين الليليات لتعيش حياتها كما تشاء، تنصيح بذلك نموذجاً للمرأة الراضة للوضع المعيش، الباحثة عن حياة أفضل، وقد تمثل موقفها الراض للثقافة والعادات السائدة في النقاط الآتية:

1- كشف النظرة الجنسية الشبكية للمجتمع تجاه المرأة، ويتضح ذلك من خلال جملة من الصور منها: صورة العشيق الأول (17)، والزوج الذي تسبب في وفاة زوجته، والرجل الذي أتى يطلب من الطبيبة موعداً (18) للأختلاء بها والمريض الذي يحاول اغتصاب الكاتبة (19).

2- أسلوب القمع الذي يمارسه الرجال ضد النساء، وكمثال على ذلك نجد صورة الأب

هذه الهيمنة عبر المستويين الآتيين:

- على مستوى البطولة: فالبطلة الوحيدة في الرواية هي المرأة الراوية أو الساردة، وبطولتها فنية، وبطولة حقيقية أيضا كونها تحقق النصر وتقرر العيش بحرية.

- على مستوى السرد "حيث تستأثر البطلة بقول ما تريد، ولا تظهر بقية الشخص إلا عن طريقها وعلى لسانها، فالكلمة النهائية لها، فحين يعبر زميلها عن رأيه في تدخين النساء تستهين برأيه، وتسخر منه، وتقتد هذه السخرية لتطال المرأة المولود في المستشفى، والأخ الأصفر، ويفيب عن هذه الرواية السارد الخارجي Homodiégétique بصورة كلية فاسحا المجال للسارد الداخلي، وإذن فبوجدة يختفي من هذا النص الروائي ولكن اختفاء ليس تاما. إذا لا يمكن بأي حال من الأحوال التذكر التام للمبدع وإلفائه. وفي اعتقادنا فإن أنكار بوجدة تجسد من خلال السارد الداخلي وبعض الشخص وبخاصة البواب الشيوعي.

وأهم الأشخاص الذين يظهرون في الرواية:

1- الأخ الأصفر، الذي سألته أخته عندما فاجأها الطمث الأول إن كان حدث له نفس الحدث فصنعها (2) تلك الصفحة التي بقيت تشعر بها، هذا الأخ الأصفر، وبالرغم

من هذا الموقف فهو يستغل أخته ماديا، فيقترض منها الأموال ولكنه في الوقت نفسه يتحرج من بقائها عازبة، خاصة بعد ترقيته إلى رتبة قائد طاقم في شركة الخطوط الجوية الوطني (2)

2- الأب: وتصفه البنت بالتسلط والإرهاب « ويني وديدنه الإرهاب والتهويل والعنف والمساومة الدنيئة مع الآخرين حتى يوم لقي حتفه » (3)

وإذن فالبطلة تختار لأبيها سبيل الحتف: « فهمتُ أن لا جدوى منه (أبي) البتة لقد كان الرجل أنانيا متفطرما » (4).

3- الزميل السابق، الطالب في كلية الطب، والذي تظاهر برقة شعوره حتى فض بكارة زميلته، وه قال السلام عليكم » (5) وكان السبب في عزوفها عن الزواج وأخذها صورة كرهية عن الرجال.

4- الكاتبة المستقيلة من منصبها، بسبب محاولة أحد المرضى اغتصابها وقد سببت استقالتها للطبيبة مشكلة في كتابة التقرير المتعلق بأزمة الولادات وأثرها السلبي على المجتمع.

5- العم سعيد، بواب العيادة، والذي لا يخفي ميله الشيوعي، وجهه واحترامه للطبيبة التي تحترمه بدورها، وتقدر فكره وقد حذرها من مغبة التقرير الذي تكتبه عن



البواب الشيعي من السخرية والهجوم،  
وبالتالي فقد ابتعدت عن التعميمية،  
ومهاجمة الرمز الذكوري بطريقة عامة.

#### الهوامش

- 01- برجدة رشيد: ليليات امرأة أرق المؤسسة الوطنية للكتاب 1985 ص 06
- 02- الصور نفسه ص 08
- 03- نفسه ص 22
- 04- نفسه ص 87
- 05- نفسه ص 83
- 06- نفسه ص 07
- 07- نفسه ص 90
- 08- نفسه ص 15
- 09- نفسه ص 38
- 10- نفسه ص 50
- 11-12- نفسه ص 84
- 13- مكدي يعال بكل عدل مكلة أي صنع به صنفاً يعجز غيره إذا رآه
- 14- برجدة، رشيد: الصور السابق 123
- 15- الصور نفسه ص 17
- 16- نفسه ص 84
- 17- نفسه ص 83
- 18- نفسه ص 07
- 19- نفسه ص 19
- 20- نفسه ص 90
- 21- نفسه ص 87
- 22- نفسه ص 06
- 23-24- نفسه ص 84
- 25- نفسه ص 11
- 26- نفسه ص 90
- 27- نفسه ص 14
- 28- نفسه ص 17
- 29- نفسه ص 84
- 30- حمداني حميد: كتابة المرأة من المونولوج إلى الحوار الدبر العالمية للطباعة والنشر والتوزيع الدار البيضاء - المغرب ط 1993 ص 19-18

زيادة الولادات، وأن ذلك يستثير الأثمة والأهالي «الأثمة يادكتورة، والأهالي أيضا مازالوا حريصين على الحرمة» (1).

وهناك شخص آخرون في الرواية مثل ولي المريضة - المرأة الولود - بعض الركاب في الحافلة... ولكن جموع هؤلاء الشخص لا يظهرهم أفكارهم، ولا يجرون حواراً مع غيرهم، وإنما تقدمهم الساردة من وجهة نظرها، وقد تسخر منهم، أو تقمعهم، وبالتالي فالطابع المونولوجي هو الغالب على الرواية، إذ تمثل البطلنة مركز الثقل في الرواية وإذا أشرنا إلى الأشخاص المذكورين أعلاه بالحروف كما أوردناها أ- ب - ج - هـ وأشرنا إلى البطلنة بحرف و، فإن الشخصية "و" تمثل المركز، وما تجده في الرواية هو تقديم لرؤية هؤلاء، ولكن من خلال البطلنة الرئيسية "و" ويمكن توضيح هيمنة السارد وتقديم رؤية أحادية من خلال المخطط التالي وهو ما فعله حميد حمداني في دراسته للأدب النسوي.

إن هذه الطريقة في التقديم تطبع السرد الروائي بالطابع المونولوجي والرؤية الأحادية الموهمة بأنها تقدم آراء الشخصيات الأخرى، ولكن البطلنة تبقى هي المسيطرة والواعية بالقضايا النسوية التي تطرحها، ويبدو عبق وعي البطلنة في كونها لا تطرح المشكلة باعتبارها مشكلة جنسية فحسب، بل تطرح القضية طرحاً فكرياً أدبولوجياً، يبرز الصراع الطبقي في المجتمع، وعليه فقد استثنت

عبد الحميد بوزايو

## القراءة

### من النص إلى الخطاب

تهدف هذه المعالجة إلى رصد بعض التمايزات التي وسست ظهور مصطلحي "النص" و "الخطاب"؛ وهما مفهومان مؤثران في منظومة المفاهيم المتعلقة بتحليل النصوص والخطابات وتأويلها أو بالأحرى تلقيها (قراءتها)، باعتبارها جهازاً تنظيرياً انبثق عن نشاطات معرفية مختلفة، ووسائل منهجية تتعامل مع المواد الثقافية من وجهات نظر متعددة المصادر والأهداف. وهي جميعاً مندرجة في سياق تطور العلوم الإنسانية في العصر الحديث. لقد أخذ مفهوم كل من النص والخطاب مكانته في دراسائنا الحديثة نتيجة احتكاكنا بالدراسات اللغوية والأدبية الحديثة، وقد تطور معناهما عبر الحقب التاريخية الأخيرة لكي يصل إلى ما نعرفه اليوم، وهو موضوع هذه المعالجة.

لما نتحدث عن النص في سياق مثل هذا يجب ألا نقصد به معنى الوثيقة أو الكلام المنقول بأمانة، أو الأثر المكتوب... إنما نقصد به ذلك الجهاز المبني من الدلائل المتراكبة حسب علاقات شتى ومستويات مختلفة ذات طبيعة ثقافية، تلك العملية التأسيسية لنسق رمزي عبر نسق رمزي آخر أكثر شمولاً. هذا الأخير يتمثل في اللغة، الكتابة، الوسائل الأدبية، المشاهد المسرحية والسينمائية، الاحتفالات والطقوس الخ... انطلاقاً من هذا المفهوم سوف تتبع الدعوة

موضوعهما، وكذلك من خلال وحدائهما ونحوهما حيث مبني الإفادة Pertinence بالنسبة إليهما مختلفين<sup>(1)</sup>. إن هذا التمييز بين المستويين اللغوي والنصي قد يعني النظر إلى النص لا على أنه مكون من جمل بل على أنه مسنن من خلالها. فالنص كما ترى جوليا كريستيفا Julia Kristi- va يمثل جهازا عبر لساني Transtlin- guistique بعيد توزيع اللسان أي تحديد للنصوص الأدبية يتطلب جهازا نظيريا يرمي إلى محاصرة الظاهرة الأدبية وتحديد مميزاتنا. وقد أسهمت الشعرية Poétique منذ حقبة الشكلايين، ثم من خلال ورثتهم البنويين وأنصار النقد الجديد الأنجلوسكسون في بلورة ما سمي بأدبية الأدب، والإنطلاق منها لتحديد مستويات النص ووحداته وقواعده، وهي الخليقة التي سوف تستشرها السيميائ الأدبية فيما بعد لكي تبني طروحاتها، وتدعو إلى قيام نظرية للدلالة النصية انطلاقا من اللسانيات باعتبار النص ينتج من خلال اللغة.

#### النص/ الكتابة

يحقق النص وجوده من خلال "الكتابة" وهو وجود قائم على التوالي الخطي ذي الطبيعة المثنوية والمثبت في فضاء ورقي. لهذا الوجود صفات فيزيقية معينة: فهو مشكل من فقرات وفصول وصفحات الخ... يتجزأ

إلى مجاوز التصنيف القديم للنصوص حسب تمايزها البلاغي إلى أنواع أدبية وتعرضية<sup>(2)</sup>. نموذج النصوص وتحديد خصوصية مختلف التنظيمات النصية بموقعتها - أو موضعتها- في نظام شامل هو الثقافة التي تشكله وتشكل منها.

#### النص/ اللغة

يمثل النص في البنية السطحية النصية، القابلة للإدراك والمعانية.. وبالنسبة للسانيات تتمثل هذه البنية في الجمل المتوالية حسب علاقات شتى وهي تستمر على طول امتداد هذه المتوالية من الجمل. في سنة 1966 لاحظ<sup>(3)</sup> رولاند بارت Ro- land Barthes بأن اللسانيات تتوقف عند الجملة، فالجملة هي الوحدة الأصغر التي لا يمكن أن تختزل في الوحدات المشكلة لها (المفردات). ولا يوجد هناك شيء خارج الجملة، وما النص حسب هذا المفهوم سوى تراكم لعدد محدد من الجمل. يعقب كلود شابرول Claude Chabrole على هذا الرأي قائلا: "مع ذلك يبدو واضحا أنه بعد بروب Propp وديميزيل Dumzil، أصبح الخطاب نفسه منضدا باعتباره مجموعة من الجمل، وأن هذا التنضيد يظهر كـ ((رسالة لغة أخرى)): للسانيات الخطاب وحدائهما، مستوياتنا، نحوها. هكذا تظهر اللسانيات ولسانيات الخطاب متميزتين من خلال

الخاصة تخضع أيضا للنموذ المؤسسي.

إن النص وحدة فوق جمالية تصدر عن لغة جماعية تجسد وتشخص من خلال قاموسها ودلالاتها وتركيبها ونحوها خصائص المؤسسات الجماعية والنزاعات فيما بين الجماعات، وكذلك تغير المواقع وما يطرأ من تطور على البنيات الاجتماعية. يقول "بيير زما" Pierre Zéma: "في أفق سوسولوجية النص، يظهر كون المتخيل كسار تناسي: كعملية قشيل وامتصاص النص الأدبي للسوسولوجيات والخطابات الشفوية والمكتوبة المتخيلة، والنظرية، السياسية أو الدينية" (2). ويقترح "زما" كمرحلة أولى في دراسة النص أن يوضي "داخل وضعية سوسولوجية خصوصية، كما عاشها الكاتب ومجموعته الاجتماعية. فمن الواضح أنه داخل وضعية كهذه تكون بعض السوسولوجيات والخطابات أكثر أهمية، بالنسبة لبنية رواية أو دراما أو قصيدة ما، على أنه من المناسب أن نبي كيف أن التمثل والامتصاص التناصري للسوسولوجيات والخطابات يولد بنية أدبية خصوصية" (3)

وقبل الفراغ من هذه النقطة تجدر الإشارة إلى أن سوسولوجية النص، لا تكفي بمعالجة ظاهرة التعاضل مع الواقع الاجتماعي مثلما فعلت البنية التكوينية، بل تطر

كاتب ضمنى لقارئ ضمنى يستثار اهتمامه عن طريق توالي الجمل ونظامها الكتابي وترابطها على مستوى البناء السطحي، وذلك بفرض تحصيل المعنى. إن الكتابة، وبالتالي القابلية للقراءة، تجعل النص يتموقع في سياق النصوص السابقة والمعاصرة وكذلك حيال المؤسسات الرسمية والإيديولوجية (الطبع، التوزيع، الإشهار... الخ)

#### النص/ الفرد

يخضع إنتاج النص وتلقبه واستعماله لسياقات نفسية ذات طبع فردية، فيفرض انتقادات معينة متعلقة بالأسلوب كالكلمات والبنى الجمالية والمقاطع وكذا وسائل التوصل الخاضعة لحالة المتكلم أو الكاتب الذهنية وموقفه واحتياجاته النفسية والانفعالات التي يريد التعبير عنها والترسبات اللاواعية والخلفيات الواعية. ونفس الأمر يمكن أن يقال عن القارئ وسياق التلقي (من زاوية النظر الفردية)

#### النص/ الجماعة

يتظاهر الكون الاجتماعي باعتبار مجموع لغات جماعية (سوسولوجيات) بأشكال متنوعة داخل بنيات المتخيل الدلالية في النص. أضف إلى ذلك أن النموذ الذي تحققة نصوص معينة خاضع في الواقع لتوجيه مؤسسات من خارج النص. وفعالية النص بقدر ما تتأني من بنيتها

خلال المظاهر الثقافية التي تستخدم وسائل أخرى غير الوسيلة اللفظية؛ مثل المشهد والفنون التجسيمية والطقوس ومختلف مظاهر الثقافة.

- تلمسان جانفي 1996

فكرة دراسة النص الأدبي في سياق "ديالوغي" (أو حوار)، أي ارتباط النص بالأشكال الخطابية الجماعية، سواء بتفاعله معها أو قتلها وتحويلها أو في رفضها وشجبها والسخرية منها.

### النص/ والخطاب

تستعمل أغلب الدراسات مفهوم النص والخطاب كمترادفين، غير أن هناك من يفرق بينهما اعتمادا على وظيفة كل منهما؛ فتنسب للأول الوظيفة النصية، بينما تسند للثاني الوظيفة التواصلية. فالعناصر المرتبطة بالنص تتعلق بنظامه الداخلي بينما تتعلق عناصر الخطاب بصلة الراوي بالكتاب، والراوي بالشخصيات، والكتاب بالقارئ. ويتفاعل المستويان الخطابي والنصي في إطار علاقتهما بالقيم الأخلاقية والإيديولوجية والاجتماعية.

إن النص هو نتاج اللغة العلمية (الوصفية)، فهو ذو طبيعة مجردة وافتراضية، بينما يمثل الخطاب نتيجة ملموسة وعيانية لفعل الإنتاج اللفظي ذي الطبيعة المسموعة والمرئية. يمثل النص مجموع البنيات النسقية التي تستوعب الخطاب وتنظم عناصره وتجعله قار لا للتلقي. إن هذه الطبيعة التجريدية والافتراضية للوجود النصي هي التي دفعتنا في البداية إلى القول بإمكان وجود النص من

### الإحالات

\* قدمت هذه المداخلة في إطار يوم دراسي انعقد في عسند سنة 1996 بمعهد اللغات الأجنبية بجامعة تلمسان، موضوعه "القراءة"

(1) Sémiotique narrative et textuelle, collective, Larousse, Paris, 1973, p 7

(2) يمر زها؛ "نحو سوسيوولوجية للنص الأدبي"، ترجمة عمار بلحسن، مجلة العرب والفكر العالمي، عدد 05 شتاء 1989، مركز الإنماء للعربي، بيروت

(3) نفس للمرجع

أحمد عنتر مصطفى  
AKCH  
جبرا إبراهيم جبرا

الحوار

ابتهل الطالب الفتى إلى الله أن يفر له.  
ويتردد مذعور<sup>(1)</sup> وأنامل مرتعشة. امتدت  
يده إلى رفوف المكتبة العامرة. كان يمرق  
مكان الكتاب جيداً فكثيراً ما استعاره  
وقراه حتى كاد يحفظه. وفي غفلة من أمين  
المكتبة دس الكتاب في جريدة حملها لهما  
الفرض. وفي منزله بدأ يستمتع بقراءة  
(الرحلة الثامنة).

بعد عشرين عاماً كان الطالب يجلس إلى  
المؤلف جبرا إبراهيم جبرا في زيارته الأولى  
 للقاهرة ويقص عليه ما حدث ويديه النسخة  
 الموسومة بخاتم المدرسة الثانوية. وأهدى  
 المؤلف إلى الطالب - الذي أصبح شاعراً -  
 نسخة أخرى من الكتاب في طبعته الأخيرة  
 وعليها تحذير لسارقي الكتب..

هكذا بدأت علاقتي بالأستاذ جبرا إبراهيم  
 جبرا من وقت مبكر وبحداث مميز، ثم تعمقت  
 الصلة ثقافياً بمتابعة أعماله وما أكثرها..  
 كان مقاله: (القدس: الزمن المجسد) في هذا  
 الكتاب يستوقفني طويلاً. فيما بعد عرفت  
 أنه من مواليد بيت لحم عام 1920 وانتقل  
 مع عائلته إلى القدس في سن الثانية عشرة  
 والتحق بالكلية العربية (دار المعلمين) بها  
 وحصل على دبلوم التربية عام 1938. لقد  
 تفتح وجدانه على هذه المدينة - الوطن -  
 المأساة. وكأنه كان يحس أنها (فردوس

أحمد عنتر  
مصطفى

هكذا تحدث

جبرا إبراهيم  
جبرا

التنوع وهذا التعدد فيما مضى. وبدأنا نشعر أن النقد لكي يراكب هذا النوع من الإبداع يجب أن يكون على نفس المقدار من الغزارة والصق وأيضاً من الذكاء في طرق المعالجة.

### النقد والإبداع

- تقصد أن الأنواع الأدبية الجديدة استحدثت بالضرورة مناهج نقدية جديدة؟

\* هذا في جانب، من جانب آخر نحن أمام بحر زاهر وعلينا أن نتأمل أولاً ما يحدث بالنسبة لنا وبالنسبة للغة العربية. أعتقد أن المحاولات التي بدأت تتطور من الأربعينات ثم أخذت مسارات مختلفة من ذلك الحين ليست محاولات ناضجة مائة بالمائة. ولكن لم تدرس على الشكل الذي يشتر عندنا قضية النقد إزاء الإبداع. لكن نحن بحكم اطلاعنا على الآداب الغربية نعرف أن الإنتاج الفكري والأدبي الذي هو موضوع دراسة الناقد في الغرب يند عملاً في التاريخ بالنسبة للآداب الحديث إلى 200 أو 300 سنة. وقد يند إلى عصر النهضة فيكون عمره أكثر من 500 سنة. وقد يشمل الآداب الكلاسيكية التي بنيت عليها آداب الغرب فهو حينئذ يتمتع بمحق زمني خاص وغزارة تيسر سبلاً مختلفة لمعالجة هذه الموضوعات وبالتالي نظريات مختلفة تراها،

مفقود) فاختزنها في وجدانه. واختزنها معه الوطن العربي كله...

سافر إلى المهلتر ودرس في أكسفورد وكمبريدج وعاد مرة أخرى إلى القدس ليعود فيها عام 1946 جزءاً منه حيث دفن والده. ومنذ عام 1948 حضر إلى بغداد وبقي فيها إلى اليوم حيث جعل منها وطناً دائماً... ومنها توالى إبداعاته المتنوعة الغزيرة..

إجابات جبرا إبراهيم جبرا في هذا الحديث تشير حيوية فكرية وجدلاً خصباً وهي نتاج تجربة فكرية وممارسات ثقافية تجاوزت 45 عاماً في مجال الإبداع والنقد والترجمة... وقد حاولنا أن نلم بجوانب شخصيته الثقافية المتعددة المتنوعة..

- ليس هناك من ينكر دور العملية النقدية في تطوير الإبداع. ولكن يؤخذ على النقد في هذه المرحلة الجنوح إلى التنظير، والمنهج الأكاديمي، واللهاث خلف المصطلح الأجنبي، والصراعات النقدية المستحدثة، والولع بمفردات الحداثة، والافتراق عن الواقع الإبداعي العربي المعاصر...

\* الأدياء سواء كانوا مهدين أو نقاداً يعرفون دور العملية النقدية. ولكن الإبداع العربي نفسه بدأ في الخمسين سنة الأخيرة يتخذ أشكالاً ربما لم تكن معروفة بهذا



- تعني القضايا اليومية والحياة البسيطة للإنسان العربي كيف عبر عنها المبدع حتى يطالب بالنقد إليه..؟

\* نعم.. فنحن في النظر إلى القضايا النقدية ننسى أن المادة المسيرة للناقد فقيرة ولا تعطيه المجال الكافي لتطبيق أساليب النقد التي قد يكون عرفها عن القرب. ولسوء الحظ نحن نشعر أن التقدم التكنولوجي في القرب يستوجب تقدماً إبداعياً. والعكس صحيح. نحن شعر بتخلف تكنولوجي فلا بد من تخلف إبداعي. وطبعاً هذا خطأ يجب أن نتفقد أنفسنا منه بالتأمل في أساليبنا وفكرنا ومعاييرنا لتحديد وتجهيد تجربتنا العربية نفسها. فالقرب له تجربته الخاصة. هو في ابتكار مستمر لأساليب النقد وهذا نراه في التنظير المتواصل الذي بدأ في القرن الثامن عشر. التنظير النقدي في الواقع بدأ من عصر النهضة عندما عادوا إلى آراء أرسطو وأفلاطون. كانوا يتصورون في العصور الوسطى أن ليس هناك زيادة لمستزيد. ولكن أدركوا فيما بعد في القرنين السابع عشر والثامن عشر أن ثمة مجالاً للإضافة بسبب التجربة الدرامية التي عرفها الغرب، وأنواع الشعر التي بدأت تستجد وتكسر الإسار الكلاسيكي المفروض عليها منذ قرون وأخذت التنظيرات النقدية تتوالى. وما

وتحسد الغرب عليها، ونريد أن ننقلها دفعة واحدة إلى أدينا لتعالج بها ما أنتجناه نحن من إبداع ف بالحسين أو المائة سنة الأخيرة.

- نتيجة لذلك ألا يحدث تصف عند تطبيق المنهج (القلب) على المادة الإبداعية- عربياً - بحكم تباين اللغة وأسرارها واختلاف الفكر والعقلية، وتفاوت الأدواق، والنسبة الزمنية التي أشرت إليها..

\* تفاوت الكم والكيف والزمن. هذا التصف من قبيل تحصيل الحاصل. ويخيل إلينا أننا أصبنا بمقعدة إزاء هذا الموضوع فصرنا نشكو بصفة مستمرة من تخلف النقد عن الإبداع. وتخلف النقاد عن المواكبة. وعن المصطلح النقدي. الآن لماذا لا نشكو من قلة الإبداع نفسه.. أصلاً؟

- قلة الإبداع- تقصد- أم نوعيته ودرجة نضجه الفني؟

\* لماذا لا نشكو من قلة التنوع في هذا الإبداع؟ لماذا لا نشكو من أن إبداعنا لم يواكب حياتنا؟ نحن نزعج أن النقد لم يواكب الإبداع.. حسناً.. وهل واكب الإبداع الحياة؟ هل واكب تجربتنا نحن كأمة ناشلت وكافحت حتى تعيش... دع عنك قضايا السياسة والاستقلال...

صدرك إلى أحضان المبدعين- وكما يبدو في حديثك- إن العلة كامنة في فقر الإبداع.. إلى أي شيء يمكننا أن نعزو أسباب هذا الفقر؟ وإلى أين تسير بنا هذه العلة؟ أعرف أن الإجابة تحتاج إلى تحليل دقيق.. ولكن هناك مثلاً من يعزو هذا الفقر الإبداعي إلى محدودية الذهن العربي.. إلى أنه ليس ذهنًا تحليليًا.. و..

\* القول بمحدودية الذهن العربي واتهامه أحيانًا باتهامات رديئة: إنه ذهن صوتي وذهن تقليدي، في الواقع أن الأصل في هذا النوع من التفكير حول الذهن العربي ربما يعود إلى أناس مثل نيتشه أو شبنجلر وفي مواقفهم التي كانت في الواقع أصعب مما تناولناها نحن بتسطيحها.. مثلاً شبنجلر يتحدث عن ثلاثة أنواع من (الروح)،

أولاً: الروح الإهولونية التي هي الروح اليونانية الكلاسيكية، ثانياً: الروح الفافستية وهي الروح الأوروبية، وثالثاً: الروح السحرية التي يقول إنها الروح العربية ويرى فوارق بين مواقف هذه الروحيات الثلاث. ويستنتج منها استنتاجات مفيدة، ولكن لا يفضل الواحدة بالضرورة على الأخرى ولا ينسب الفقر إلى روح دون روح، فلكل ميزاتها ولكل غناها ولكل إسهامها في التعبير عن التجربة الحضارية. لكن

كانت معظمها ذات جنور في التنظيرات الكلاسيكية اليونانية واللاتينية. ولكنها أخذت أشكالاً كثيرة.. ثم اتصلت بالتفكير الفلسفي، ومناهج علم النفس الحديثة والأنثروبولوجيا.. دخلت فروع المعرفة الإنسانية وأدى ذلك كله إلى تكوين نظريات نقدية مبنية على تلك الإنجازات المعرفية وتبدو هذه النظريات متماسكة وإن بدت في شكل لا نهائي.. نعم لا تتطور ولا تتشكل شكلاً نهائياً لأنها في استمرار تتبدل بالإضافة. وهذا ما أصابنا بنوع من الدوار. لأننا نريد أن نلاحق هذا التفسير الدائم ونحاول أن نطبق هذه النظريات التي حتى الآن لم تثبت على حال. نخلل الثلاثين سنة الماضية لم تثبت نظرية نقدية واحدة! الآن البيوريون يشغلون الساحة.. لقد قاسوا على النقاد الجدد الذين سبقوهم.. وما إن بدأ العالم يلتفت إلى صوته حتى انسل منهم (التفكيكيون) لو جازت التسمية.. وسيتلو هؤلاء آخرون.. ونحن نلهث وراء هؤلاء.. وهؤلاء.. إذن علينا أن نفكر تفكيراً واضحاً عندما نقرب من قضية النقد ونفهم بالضبط ما الذي حدث في العملية الإبداعية والنقدية معاً في الأدب العربي.

### الذهن العربي

- يبدو أنك دفعت بالكرة الملتهبة من

الحديث كان معظمنا أميين.. أو أميين موقفاً.. كيف إذن نتعامل مع الآلة.. حاولنا عند اكتشاف ذلك أن نأخذ بتقدم الغرب التكنولوجي قبل أن نستعيد قدرتنا على استعمال الكلمة على النحو الصحيح.. لقد فقدنا تلك الصلة بالكلمة الحقيقية وحلت الكلمة الخارية مكان الكلمة الملمعة المشحونة.. تستطيع أن تجمع مجلدات من شعر العصور المظلمة.. تكرار وعث لفظي وكلمات فارغة بعيدة عن تجربة الإنسان. إذن يجب من ناحية أن نقسو على أنفسنا. ومن ناحية أخرى يجب أن نفهمها. أن نستعيد **الصلة بين العقل والرياضيات بين العقل والكلمة المشحونة.** وأنا أزعم أننا آنذاك سنجد الإبداع الذي نريده. وتبعاً لذلك سنرى النقد الذي يواكب هذا الإبداع.

- على هذا الأساس هل يمكن القول. إن هذا الواقع الإبداعي الفقير ربما دفع أو ساعد على الاهتمام بالتنظير النقدي؟ إن العطاء الذي يفتقر إلى الحيوية جعل النقاد يجتهدون إلى التنظير هرباً من الواقع واغتراباً عنه.

\* فعلاً، واقع من هذا النوع، إبداعه في قسم كبير منه لا يستحق التسمية فضلاً عن اتساع البرامج الجامعية الكثيرة أدى إلى الإهتمام بالتنظير.. الذي سيكون ركيزة للمبدعين الآتين فيما بعد، كما حدث في

جماعة من الناس أمسكوا بهذه التصنيفات والاستنتاجات وقالوا إن الذهن العربي لا يستطيع أن يركب وليس ذهنًا تحليليًا، ولذلك فهو ليس تركيبياً أيضاً. بالعكس الذهن العربي في الواقع ذهن رياضي. والذهن الرياضي الذي خلق الحضارة العربية والذي أوجد حوالي ألف سنة من الازدهار العمراني والفكري والحضاري في جزء كبير من العالم.. حسناً.. أين ذهب العقل الرياضي المبدع هذا..؟؟

لا يموت العقل أبداً.. إنما التحولات التاريخية التي مرت بالعالم العربي زعزعتهم وعزلتهم ومنعت عنه القدرة على اللحاق والمتابعة، منعت عنه القدرة المعنوية على ملاحقة الأفكار. في الواقع أن التخلف الذي أصاب العالم العربي من سنة 1000 أو من القرن الثالث عشر إذا اعتبرنا سقوط بغداد بداية الأقول إلى أواخر القرن التاسع عشر أصابنا بضمور عضوي جعلنا غير قادرين على متابعة القضايا الفكرية. ولكن العقل العربي لم يفقد القدرة نهائياً أو أنه قاصر عن أداء دوره الفكري والإنساني.. لقد كانت هناك الأمية التي نخرت في الجسم العربي سبعة أو ثمانية قرون.. لم يكن من السهل التغلب عليها.. في غياب العقل الذي يعمل عن طريق المعرفة ماذا يبقى من الأمة؟؟ عندما وصلنا إلى العصر

القصيرة أن تقوم مقام القصيدة على أساس التكثيف وقدرتها على استيعاب اللقطة واحتفاظها بالانفعال. ولكن القصة تبقى قصة والقصيدة قصيدة. كل جنس أدبي مستقل قد يفيد من الآخر. ولكن في الـ 25 سنة الأخيرة استسهلنا القصة القصيرة وكتبها شهابنا بتكرارية بحيث أصبحت لا تقرأ. كما الحال في القصيدة الآن. نحن الآن في عصر الرواية. كما أن الغرب في عصر الرواية. القصة القصيرة لم تكن في يوم من الأيام هي النموذج الأول في الإبداع النثري. الرواية هي إذا كان الشعر فن الفطرة. ومن الطبيعي أن تزدهر مع ازدهار المدينة في العالم العربي. المدن أوجدت فناً نثرياً يضرر معه دور الشعر ويتقدم فيه دور النثر: التوازي بين التركيب المكاني والتركيب الروائي. ومن هنا كان المكان أحياناً بطلاً للرواية.

وانعكاس أثر المكان على الشخصيات الروائية بتعدد أغماطها وسلوكياتها لا يستوعبه إلا الفصل الروائي.

إننا نعيش زمن الرواية. ويجب أن نفخر أن العرب هم أول مبدعيه. شاهد على ذلك ألف ليلة وليلة والسير الشعبية فلم يكن في الأدب الغربي ما يوازيها بل إنها أثرت فيه. كثير من روائيينا يعرفون ذلك وينهلون من

أوروبا. ولكن ما أخشاه هو أن تنظرنا يظل في الفراغ ويعتمد على نظريات مجلوبة ليست متصلة بما تنتجه من فكر وأدب. بعض هذا التنظير أعتقد أنه في مكانه. وعن اغتراب الناقد عن الواقع - كما أشرت - أنا لا أنسى في أواخر الأربعينات عندما فتحت باللغة الإنجليزية فكتبت كثيراً بها. كنت قد بدأت الكتابة بالعربية ولكني خيبت أو أصابني ما يسمى (انكسار خيال) فتحولت إلى الإنجليزية، ولكنني سرعان ما أدركت أن هذا (كلام فارغ) وأنا إذا لم أكتب بلغتي فلن أترك شيئاً ذا بال.. وكثيراً ما كنت أقول يجب أن نصل إبداعنا بتنظيرنا.. ما فائدة التنظير؟ إنه يجب أن بغضى إلى إبداع جيد.. إذا كان سليماً..

### هل تراجع الشعر؟

- بعض الآراء النقدية، وبعض الأصوات ارتفعت لتؤكد تراجع الشعر .. بل هناك مقولة سائدة.. إننا نعيش عصر القصة القصيرة..

\* أعتقد أن هذا الرأي خاطئ. لقد كتبت في إحدى مقالات (الرحلة الثامنة) أننا تحولنا من القصيدة إلى القصة القصيرة وكان التحول سهلاً نسبياً. لأن القصة القصيرة مشحونة مركزة وهي بذلك تشبه القصيدة. ولأن للعرب ولماً بالشعر ويمكن للقصيدة

كتاب عرب مارسوا الكتابة في الفنون.. وقد تتمكن خصائص فن منهما دون الآخر لدى الفنان فيجيد فيه ولكنه يستمر في كتابة الفن الآخر أيضاً.. أليس هناك حد فاصل بينهما إبداعياً؟.. وما خصائص كل منهما؟ لا أريد إجابة تعليمية.. أريد تحريك فيها..

\* هذا أيضاً لمحمد في الغرب، هيمنجواي كتب رواية أو روايتين جيدتين ولكنه في الواقع قصاص، أهميته كانت في القصة القصيرة، وربما كان من أسباب انتحاره أنه أدرك أنه لن يستطيع أن يكون روائياً جيداً. بعدما انتحر وجدت له رواية رديئة نشرت بعد موته، تؤكد أنه شعر بهذا اليأس. وأنا لا أستطيع أن أحدد لماذا يبدع الكاتب في جنس معين من الكتابة ولا يبدع بالضرورة ونفس المستوى في جنس آخر، وإن كانت هناك أساليب أخرى تدخل في العملية الإبداعية.

أنا كتبت القصة القصيرة لمدة عشر سنوات ثم انصرفت عنها. وبعد نشر مجموعتي (عرق وقصص أخرى) عام 1956 بعدد بإحدى وعشرين سنة كتبت قصة قصيرة واحدة هي (بدايات من حرف الباء) نشرتها مع (عرق...) في الطبعة الجديدة. القصة القصيرة بها مجال للتلاعب بالأسلوب والتركيب ولكن ليس بالتدريج الذي تيسره

هذا التراث الثري. على أننا نعترف أننا جئنا هذا الفن متأخرين. لقد جئنا في زمن السينما والتلفزيون والفيديو هذه كلها تشعت التركيز المطلوب على الكلمة بالنسبة للمبدع والمتلقي معاً. هذا الزمن الذي تغتصب فيه (الصورة) مكانة (الكلمة) بإيعاياتها التي تدعو الإنسان إلى التفكير والتأمل.. وتصرفه إلى الصورة المحددة التي تحشو الإنسان بالرؤية العابرة التي لا تفجر إلا السهل الممكن، وقد يتلاشى تأثيرها بانتهاء عرضها. حدث هذا في الوقت الذي كنا نريد أن نقضي على الأمية والخرافة اللتين ذخرتا في الكيان العربي باستعادة أهمية الكلمة وقدرتها على التأثير في الحياة. وإذا بوسائل التسلية العربية تشغل الساحة ليبقى دور الكلمة لا باهتاً فحسب بل ومناضلاً مغلوباً على أمره. في الغرب - وهو مبتكر تلك الوسائل - لم يشغلهم التلفزيون ولا غيره عن الاطلاع والقراءة. إنهم يقرأون.. ويقرأون في محطات القطارات وفي المركبات فضلاً عن المكتبات في المنازل.. وظل التلفزيون ملهية يلجأ إليها الأديبي عندما يكل ذهنه عن التركيز أو عندما يريد أن يتابع حدثاً طازجاً.

- كتبت القصة القصيرة (مجموعة: عرق وقصص أخرى 1956) والرواية (السفينة، البحث عن وليد مسعود.. إلخ) وهناك

الرواية. والرواية لها معمار فني معين إذا لم تكن حاذقاً فيه فأنت بالرغم من قدرتك على أن تروي مفارقات الحياة وسخف وعبقرية الإنسان .. إلخ.. في أمثلة صغيرة جميلة قد لا تستطيع لسبب ما أن تركب هذا كله في معمار معين. أنا أعتقد أن الروائي دائماً يفكر على نطاق أوسع. المكان والشخص وتعدد الحيات وتداخلها وتباين المواقف والأفكار كلها تمنح الروائي غنى هائلاً عندما يستطيع السيطرة عليها. بعكس القصة القصيرة المحددة المكان والشخصية والجو.. يخيل إليك أنك تتكلم بلغة غير لغتك.. ولكن كل هذا لا يفسر لنا بالضبط إمكانية إعادة فنان في جنس أدبي واحد دون الآخر. وإن كان هناك من أبدعوا في أكثر من مجالين مثل جان بول سارتر الذي كتب القصة القصيرة والرواية والمسرحية والمقال.. وأجاد..

- الجانب التخطيطي والتدخل الذهني بالنسبة للأحداث وبناء الشخص والمواقف بارز في الرواية بروز الوقفة الشعرية في القصة القصيرة.. إلى أي مدى تخطط لعملك الروائي؟ وإلى أي مدى تفرض الشخص وجوده- داخل العمل - على تخطيطك المسبق؟ هل تكتب الرواية نفسها - أحياناً - من خلال الشخص المتمردة على البناء السابق رسمه لديك؟

\* لقد سألت سؤالاً محرجاً، أنا أكتب الرواية كما أكتب الشعر، أنا أحتاج الدقة الشعرية التي تمنح الشخصيات حيوتها. أحتاج إلى تلك الحمى. ويجب أن أكتب كذلك وإلا فإني لا أشعر أنني أكتب رواية. وفي الوقت نفسه الذي أطلق فيه العنان لقوى معينة في ذهني أسطر على تلك القوى بشكل آخر. أحاول أن أراها بشكل موضوعي بارز منفصل. فأرى هل هذه الدقة التي سمحت لنفسي بها إلى أي مدى أستطيع أن أعيد تشكيلها وإخضاعها لسياق آخر من الدفق وفق تركيبة معينة خاضعة لقدرتي المعمارية الروائية. لا بد من الشعر في الرواية. بمعنى أننا نلاحظ أن الروائيين العظام كان معظمهم شعراء في البداية. أو كانت لهم تجربة - ولو فاشلة - مع الشعر. الطاقة الشعرية يجب أن تكون موجودة دائماً. ولا تتوافر إلا لدى الروائيين الكبار. أنا بقدر ما اكتسبت من الطاقات الشعرية والمعمارية، من خلال دراستي للشعر والنقد الإنجليزيين، كتبت الشعر والنقد والرواية.

وربما بسبب هذا النمط من التربية عندما أكتب رواية آتيتها بوعي نقدي صارم. أحياناً أقصر على نفسي. أحذف وأعيد وأحترس. لذلك لا أنشر رواية إلا بعد أن تستغرقني كتابتها أربع أو خمس سنوات. مما يجعل

فعالج موضوعات غالباً ما كانت تكتب شعراً بالأسلوب النثري. وبذلك تحول المسرح بضربة هائلة من الشعر إلى النثر. نحن جئنا في هذا العصر الذي هو في الغرب عصر الدراما النثرية، ت. س. اليوت كان شاعراً كبيراً، وعندما تقدمت به السن وأدرك أنه لا يستطيع أن يكتب الشعر الذي بدأ به تحول إلى الدراما الشعرية مدفوعاً بنظريات معينة أراد أن يحول فيها لغة الشعر إلى اللغة المحكية. لذلك ماعدا (مقتلة في الكاتدرائية) لمجده تناول موضوعات يومية تركز أحياناً على التحليل النفسي وما **شابه ذلك** لكي يستطيع أن يأتي بأفكار الحياة اليومية في قالب شعري. (أودن) أيضاً حاول أن يكتب بعض الموضوعات فنجحت شعراً ولكنها درامياً لم تكن على المستوى المطلوب. (كريستوفر فراي) وآخرون كتبوا أيضاً الدراما الشعرية خاصة في فترة ما بعد الحرب العالمية حيث الظرف التاريخي يستجيب بتوتره لتلك المحاولات. نحن في عصر طغى فيه المسرح النثري على الشعري. ولكن كمحاولة لتأكيد أننا نستطيع أن نفعل ما فعل الآخرون ولسنا أقل منهم قدرة على العطاء كتبنا مسرحاً شعرياً. لماذا كتب شرقي الدراما الشعرية تقليداً لشكسبير.. أراد أن يكون شكسبير الدراما العربية.. بدليل تناوله على سبيل

الفارق الزمني بين إبداع رواية وأخرى عندي طويلاً كما يلاحظ المنتجع. وبالتالي فأنا مقل ولا أكتب كل سنة أو ستة شهور كما يفعل البعض..

### الشعر والدراما

- الشعر العربي في مفترق الطرق.. والقصيدة العربية الحديثة وصلت إلى كلاسيكيتها مرة ثانية بعد أقل من أربعين سنة من محاولات الرواد السياب وعبد الصبور وغيرها. وقد كتبت القصيدة الغنائية. وترجمت لإريك بنتلي (الحياة في الدراما).. عن علاقة الشعر بالدراما تتوقف قليلاً..

\* للدراما الشعرية تاريخ معين. الدراما الأغريقية كانت شعراً. وفي المصور الوسطى وعصر النهضة كتبت المأساة شعراً وكتبت الكوميديا نثرًا.

عندما أراد المسرح أن يكون جادا ويتناول قضايا إنسانية هامة كتب شعراً. في القرن التاسع عشر وبعد شكسبير بفترة طويلة كتب هنريك إبسن دراما شعرية رائعة (بيرجنت) مثلاً. ولكنه أحس أنه لا يستطيع أن يتناول قضايا المدينة البورجوازية كما تعقدت وتبلورت وتشكلت في أوروبا بالشعر فكان لا بد له أن يتقضى البناء الشعري

\* هذا صحيح.. ربما لم أكن واضحاً.. في الحقيقة صلاح عبد الصبور تأثر بالأدب الإنجليزي تأثراً عميقاً، والنموذج عند صلاح عبد الصبور هو الأدب الإنجليزي شعراً ودراماً.. وعندما بدأ صلاح يكتب كان إليوت في أواخر عمره وكان قد بدأ يكتب الدراما. وما أردت أن أقوله أن (حكمة) صلاح عبد الصبور كان يريد أن يعبر عنها فلم يتسع لها إلا الشكل الدرامي. وأنا لا أرى في دراما صلاح عبد الصبور ذروة الشعر إنما العكس أرى فيها محاولة صلاح للتخلص من مأزق عدم القدرة على التعبير في ظل القصيدة الشعرية.

#### لا أحب الترجمة

- أسهمت إسهاماً مميزاً في الترجمة ما بين أعمال إبداعية لشكسبير وغيره وأعمال نقدية وتنظيرية. من أي الزوايا نتطرق إلى تجربتك؟

\* قد تدهش عندما أقول أنا في الواقع لا أحب الترجمة. لا أعشقها كطريقة للتعبير عن نفسي. هناك أناس اشتهروا ك مترجمين كبار. أنا لم أطمح إلى هذا الدور لأنني طمحت أن أكون كاتباً مهذباً. لكنني منذ بدأت الكتابة ترجمت أيضاً. في فترة معينة الترجمة تكون ضرورية. الترجمة الجيدة تسير لنا فهم إنجازات الآخرين وبذلك نستطيع الإفادة من تجربتهم أولاً. ونضع تجربتنا نحن

المثال موضوع (كليوباترا).. وقد جاء عزيز أباطة بعده بمحاولات قاصرة.. وتناول أيضاً موضوعاً تناوله شكسبير (قيصر)!!

صلاح عبد الصبور أيضاً اعتقد أنه أراد أن يقلد إليوت. حيث تحول صلاح بواقته الشعرية التي بدأت في الضمور والدخول في مرحلة الحكمة والمسرح الشعري يعطيه الفرصة الذهنية والتاريخية لأن يقول ما يقول.. وصلاح عبد الصبور تحول فيما بعد من شاعر إلى حكيم، تحول إلى رجل (صاحب أفكار) وكان مأزوماً.. فوجد خلاصه في أن يطرح أفكاره من خلال الدراما.. هذا ما أراه..

- عفواً، اختلف معك فصلاح عبد الصبور أدرك أن جوهر الشعر في الدراما في وقت مبكر، نصح على ذلك في كتابه (حباتي في الشعر) الصادر في أواخر الستينات. كما أن مسرحيته الأولى (مأساة الحلاج) نشرت بعد ديوانيه الأولين (الناس في بلادي، أقول لكم) وكان عمره لم يتجاوز الخامسة والثلاثين. وكتب بعد ذلك أربع مسرحيات وأربع مجموعات شعرية في عمره الذي تجاوز الخمسين بشهور حتى وفاته.. نفهم من ذلك أنه كتب المسرحية الشعرية مبكراً وليس حينما نضج معين شعره.. كما أسلفت.. وكما قرنته بحالة إليوت..



لذلك نجد الكتب التي ترجمتها من النوع الذي يتناغم مع تفكيري وموقفي من الحياة. والمترجم ليس آلة ولا كمبيوتر. المترجم إنسان. خاصة إذا كانت له مواقف فكرية وإبداعية فلا بد أن يتفاعل مع المنقول عنه ويتداخل في محاولاته لنقل الشحنة الأصلية فيضج كثيراً من نفسه. أنا من ناحيتي أزعج أن (هاملت) مثلاً فيها أخلص ما يمكن أن يصاغ باللغة العربية لشخصيات شكسبير وصوره الشعرية وأساليبه الكلامية التي هي من ميزات (هاملت). ولكن بقدر ما أتصور أن ترجمتي لشكسبير مائة بالمائة فهي أيضاً ترجمة جيرا ابراهيم جيرا. وكذلك الأمر بالنسبة إلى (الملك لير) و(ماكبت) و(عطيل)... هل هذه أمانة أسأت التصرف بها...؟ أنا أعتقد أن الترجمة الجيدة يجب أن تكون كذلك. أن تضع بنفسك مع المؤلف وتقدر ما تعبر الألفاظ التي تستعملها عن شخصيتك. أنا أستعمل اللغة العربية. وهي ملكي وليست ملكاً لشكسبير. لذا أنا أنقله إلى لغتي. ولكني أستعمل اللغة العربية بالصيغة التي دربت نفسي عليها سنين طويلاً. وبذلك أصبحت اللغة أسلوباً معيناً أنا أقيّم به شئت أم لم أشأ. فإذا نقلت شكسبير إلى لغتي فأنا بالضرورة نقلت فكرته إلى أسلوبي. وجعلت قسماً مني قائماً فيه. لقد سمعت أن أحد الممثلين في

إزاء مجريتهم ثانياً. كنت أعي أيضاً أن الترجمة السيئة قد تأتي بالأفكار مشوهة وبذلك قد ننهي أفكاراً خاطئة تفلأ عن خطأ منقول. وهذا أمر يقلقني. إذ أنني أحتم بترجمة الفكر كفكر فضلاً عن اهتماماتي بترجمة الإبداع. وقد كنت أترجم أحياناً لكي أثبت أن الترجمة يمكنها أيضاً أن تكون قريبة من الإبداع في أشكالها وخدماتها للفكر وللأشكال الأدبية التي يمكن أن تستفيد منها. أحياناً كنت أشعر أن الأعمال الإبداعية في اللغات الأخرى تتمتع بشحنة ما يفغل الذين يترجمونها عن نقلها اهتماماً بالفكر فقط. يعطون العرض دون الجوهر. وهذا ما دفعني إلى ترجمة شكسبير - على كثرة ما ترجم - لكي أنقل هذا الزخم الموجود في الأصل إلى لغة قادرة وبإحكام حيث لا يقل العمل المترجم ولا يختلف عن الأصل إلا بقدر ما في اللغتين من خلاف في أسرار كل لغة.

- قد يوجد المترجم في العمل المترجم من خلال اختياره وانتقائه.

وقد يوجد بنسبة أو بأخرى بمقدار تدخله في النص. إلى أي نسبة أنت موجود - كمبدع - فيما ترجمت ...؟

\* أنا موجود جداً فيما أترجم .. لماذا؟ لأنني لا أترجم كوظيفة. بل أترجم ما أحب.

الرواية المشتركة (عالم بلا خرائط) مع الأستاذ عبد الرحمن منيف.. حدثنا كيف بدأت الفكرة وما إشكالات العمل المشتركة؟

\* هي لعبة فكرية جميلة بدأت صدفة. كتبت فصلاً وطلبت من الأستاذ منيف كتابة فصل آخر، على سبيل المزاح أكمل. ثم على سبيل المزاح كتبت أيضاً. وهكذا، ثم توقفتنا قلنا لقد أصبحت المسألة جدًّا. وقلنا فلنفكر

في الموضوع كقضية فكرية حقيقية. من هم هؤلاء الشخصوس الذين تحدثنا عنهم في البدايات؟ ما هي العلاقات بينهم لماذا يتحدثون هكذا؟ ما هو مأزقهم؟ هل هناك ما هو مشترك؟ حينئذ أحسنا أننا خلقنا مصفراً للتجربة العربية المعاصرة. قد تبدو هذه الكلمات كبيرة. ولكن في الواقع نحن حين أوجدنا مدينة كمدينة (عمورية) أردنا أن نوجد العاصمة العربية اليوم والقضايا التي تشغل هذه المدينة هي التي تشغل العرب على اختلاف مدنهم. وبذلك نكون أخذنا على عواتقنا القضية بأكثر أشكالها. لم تكن هناك مشكلات إبداعية. إذا كانت هناك مناقشات ومساجلات. وعندها كان يعود كل إلى إبداعه. ولم نوزع العمل بيننا أبداً كما توهم بعض النقاد بأن هذا فصل منيف وهذا فصل جبرا.. وباستثناء ما أوضحناه نحن كان التداخل بين أسلوينا تداخلاً مقصوداً. والتقارب الفكري والرئيسي

وترجمة الدكتور القط وربما خليل مطران وصنع منها نصاً مزيجاً. وقلت عندئذ إنه لم يدرك - على حسن نيته - أن المترجم يضع رؤيته في النص. وما كان على الممثل إلا أن يختار (هاملت) جبراً. أو (هاملت) القط... طبعاً لا نجد في الغرب مثل هذا التخصيط أو الاعتبار.

### دُئماً في ذهني

- إلى أي مدى خدمت دراستك الأجنبية اتجاهك الفكري.. وهل نجحت في التخلص ما يسمى (عقدة الخواجة) التي تسيطر على كثير من الدارسين في الخارج؟

\* أنا درست الأدب الإنجليزي في كمبودج وفي ذهني دائماً الأدب العربي. ولم أقصم العري أبداً.. عندما عدت إلى وطني بهذه العدة شعرت بالخيبة لما هو سائد ثقافياً. وكان عليّ أن أقوم بدوري وأعود إلى الأعماق حتى أحقق المستوى المنشود إبداعاً أو نقداً أو ترجمة سواء فيما أكتب أو يكتبه غيري. لم يكن الوعي بهذا الوضع آنذاك. ولكن التذكر للفتي أو تراثي، فهذا ما لم أفكر فيه وأهتني لا أقره ولا أرضاه.

- كانت هناك محاولات مشتركة للإبداع نذكر منها تجربة (القصر المسحور) بين توفيق الحكيم وطه حيسن. وكانت لك تجربة

الإنساني وتجربته المقتدرة في العالم الروائي.

\* عهد الرحمن منيف: من النوع الذي يحاسب نفسه على ما يكتبه. كتب (الأشجار واغتيال مرزوق) كتفجر أول هائل وعمره أربعون عاماً وهي أول تجربة له في الكتابة. حين أراد نشرها لم يجد ناشراً. بعد ذلك قرض نفسه على الناشرين. وهو على عمره الإبداعي القصير استطاع أن يضيف إلى الرواية المعاصرة.

\* الطيب صالح: هو يعرف مقدراته ولا يبالغ فيها وأنا أحترم تواضعه إزاء تعظيم الناس له. كان يكتب القصة القصيرة بشكل رائع مثل (حفنة ترق) ونشرا في (أصوات) وهو حساس وذكي ولكنه كسول إبداعاً ومتساهل في قيمته ككاتب.

وقد روى لي (جون جيب ديليز) أنه كان يحبس في غرفة مظلمة على النهر حتى يكتب (موسم الهجرة إلى الشمال) فيكتب مكرهاً. هو موهوب ولكن (موسم الهجرة) أعطته الشهرة ولكنها لم تتكرر. الروائي يجب أن يتسم بالنفس الطويل والدأب وهذا سر من أسرار عظمة نجيب محفوظ.

- في المغرب العربي تتفجر الحركة الثقافية. الرواية تنجب (الطاهر وطار) والنقد (عبد السلام المسدي) والشعر (محمد بنيس).. حركة زاخرة.. كذلك في الخليج

ساعد على ذلك. وللحقيقة ربما كتبنا معاً الفصل الواحد.. فأين يضع النقد الحد الفاصل؟

- هل هي نزوة أو تجربة وانتهت أم يمكن تكرارها؟

\* د. عهد الرحمن منيف في باريس الآن وحين كتبنا (عالم بلا خرائط) كانت هناك لقاءات مباشرة مستمرة.. وهناك عمل آخر خططنا له.. ولكن بسبب التشقت المكانية لا أظن أنه سيتطور أو يظهر..

### هؤلاء هم دأبي

- من موقع الناقد ماذا عن هذه الأسماء الروائية:

نجيب محفوظ - فتحي غانم - عهد الرحمن منيف - الطيب صالح؟

\* نجيب محفوظ: العرب محظوظون لأن لديهم كاتباً كبيراً كـ محفوظ بهذه الغزارة وهذا الخيال وهذا الدأب والإصرار. محاولاته الأخيرة لم أقرأها وإن أثارت لفتاً. ولكني قرأت له أشياء رائعة وأشياء أخرى كنت أتمنى لو لم يكتبها. وهو كأي كاتب كبير له كثير من الجيد، وله أخطاءه أيضاً.

\* فتحي غانم: كاتب وأعماله الروائية تقف مع أعمال نجيب محفوظ. له موقفه

العربي تنفجر الأصوات المهددة ما تقيسكم  
لذلك كله... ٢٩

منشورات  
التبيين الجاحظية

أسهل طريق  
لوصولها إليكم

طلبها مباشرة  
من الجاحظية

\* هذه اللغة الجميلة التي تجمعنا تتكامل  
آدابها وفنونها، وهذا التواصل العميق  
بالرغم من كل الفواصل السياسية والإقليمية  
المقامة لسره الحظ يتخطاها الفن والأدب  
وتذبيها الثقافة والإبداع. وأنا مع هذه  
الأصوات التي تحاول أن تصلنا إبداعاً ونقدًا،  
وتكابد في سبيل التواصل ولكن الكتاب  
العربي مظلوم أو منبوذ. إذا صدر في المغرب  
لا يصل إلى العراق إلا بجهود فردية  
ومصادقة ونحن لذلك لا نعرف هذه  
المحاولات كما تستحق أن تعرف وتدرس.  
وأصحابها على جدتهم لا تصلنا أصالهم  
وهذا أمر مؤسف. رغم أن المغاربة يعرفون  
كتاب المشرق ويتابعونهم بدأب. وأنا أعرف  
أن هناك حركة نقدية في المغرب العربي  
متأثرة بالبنوية والمذاهب الفرنسية المعاصرة  
وهنا أسجل ملاحظة أنها ظهرت كنتظير ولم  
تترك أثرًا على الإبداع. لأنها تغلف بمصطلح  
غريب. وأقول ليس بالضرورة أن كل ما  
ترجموه عن (رولان بارت) أو غيره له معنى  
عند كتابنا وشعرائنا هم أحيانًا يبالغون فيما  
ينقلون. وهذا يزيد الأمر إبهامًا وغموضًا  
وليس صدقًا.

أحمد عتتر مصطفى

عماد بلحسن  
علم اجتماع الأدب، مادة للقاموس العربي  
لعلم الاجتماع.

إبراهيم سعدي  
العامل الثقافي في علاقته بالهوية والدولة.

هربرت ماركيز  
فصل من نقد الجمالية الماركسية  
ترجمة  
جيلاني خلاص

قضايا

فكرية

عمار بلحسن

# علم اجتماع الأدب مادة للقاموس العربي لعلم الاجتماع

ملاحظة:

كتبت هذه المادة أو الموضوع خصيصاً للقاموس العربي لعلوم الاجتماع، الذي يشرف عليه الاستاذ الطاهر لبب، أمين عام الجمعية العربية لعلوم الاجتماع، الذي نشر في الدار العربية للكتاب سنة 1991 وهو عمل علمي يتدرج في برنامج الجمعية العربية لعلوم الاجتماع.

لم تصبح سبولوجية الأدب موضوعاً، مناهج وأجراءات، حقلاً متميزاً من علم الاجتماع، إلا بعد استقلالها عن علم اجتماع المعرفة، الجمالية L'esthétique والنقد الأدبي. كان الأدب موضوع نظر من أرسطو والبلاغيين العرب وابن خلدون، حتى ميقل ومداك دوستال وتان وماركس، واعتبر ظاهرة وممارسة لغوية واجتماعية خصوصية، فدرس كحسبون ووثيقة، ثم كلفة، وشعرية وأدبية وأجناس، وحللت وظائفه وتفصلاته مع الحياة الاجتماعية، والفكر والايديولوجية، وروابطه مع البيئة، العرق، الجنس، العائلة، التاريخ، أقطب المجتمعات والدول والمحاضر وأشكال الحياة المدنية والثقافية، وتأثيرات التغيرات الاقتصادية والتكنولوجية عليه: المطبعة، المدرسة، القراءة والصناعة الثقافية....).

يبدو الوضع الاستعماري، حلاً متعدد ومتناقض المناهج والاختصاصات، يمكن إرجاعه إلى منهجيتين مركبتين:

## 1- مقارنة جدلية:

تستبعد الجمالية الهغلية، وترى الفن والأدب أنساقاً وأكواناً حسية وفكرية مندرجة في الكلية، بوصفها حصيلة للعام العقلاني مع الخاص الحسي والخيالي، تطورت في سياق النظرية المادية التاريخية حول البنى القوية والايديولوجيا لتفسير

متعلقة بنجاح أو فشل الرسالة (المؤلف) في مخطط الاتصال الادبي بين الكاتب والقارئ.

1.2- تستبعد نظرات الماركسيين الاوائل نسق الجمالية الهيغلية في تبعية الفن للفكر، وهي تفسيرات تاريخية للاشكال (الرواية ملحمة البرجوازية)، كتنميط للعلاقات والفئات والاتجاهات الاجتماعية، وجدلية ودور وظيفة الشكل، بوصفه بَيِّنَة وانسجامية للمضمون، الذي يحدده، ويعطيه طابعاً ايديولوجياً، يشير الى أن التطورات المهمة والدالة داخلية، تنتج ن تغيرات بطيئة، **متوسّطة** ومستقلة نسبياً، داخل الايديولوجيات وأشكال الوعي، حاجات متطلبات الاتصال الادبي (ثروثسكي)، فتحول الشكل الدرامي مثلاً ناتج عن تحول القيم الطبقية والاجتماعية (بليخانوف). واعتمت الماركسية بوضعية الادب ومشروعيته في مستوى مؤسسة انتاج واستهلاك النصوص، و وظيفة الشيفرات CODES الرمزية ومنتجها، وجعل فئات المثقفين في المجتمع وبنياته الفوقية والايديولوجية، ودرست اشكالية : تاريخية استقلالية" الادبي وروابطه مع الاجتماعي والتاريخي، و وجود علاقة تناسب بين تطور انماط التعبير والفترات التاريخية الايديولوجية، وانماط الانتاج ومن ثم

الادب كمؤسسة، ووظائفها في انتاج وقراءة النصوص ومكانة الرمزيات ومنتجها في المجتمع، وكعملية تراكم مجموعة من المؤلفات التخيلية في تشكيلة اجتماعية معينة، وفق مساري استقلالية وتاريخية، لا تختصر الى "انعكاس" أو منتجات "فوق" تاريخية مجتمعية"، رغم احتفاظها بالجاذبية الايدية للفن، وتعبيرته عن طفولة الانسانية واستلثها امام الطبيعة، الحياة والموت، وتجسدها في اشكال وبنيات نصية، تصيغ وتحول وتنتقد مراد كالثقافة والاجناس الادبية والوعي ورؤى العالم، وتندرج عبر آثارها الايديولوجية في رهانات وصراعات ومصالح تاريخية واجتماعية، تحيل الى منظومات قيمة وممارسات خطابية جماعية "عابلة" أو شعبية.

2- مقارنة امبريقية Empirique ووضعية Positivisme تستعمل مسألة "الموضوعية" ل مأكس فيبر التي تلغي كل حكم قيمة نقدي أو جمالي وتهمل بنية المؤلفات، وترابط الكمية مع النوعية الادبية، وآثار القيم السلعية والتبادلية على الاستهلاك الجماهيري للادب.

الادب ظاهرة تولد تفاعلا واتصالا ما بين الافراد، عبر مظاهره مؤسساته، كمية وانصاليه، واستجابات مُقاسة وعجزية

2.2- بيني جرجي لكاشن سسيولوجية الادب، ضمن المادية التاريخية، اعتماداً على مفهوم الكُتلة الهيغلي، كوحدة شمولية للشخصية الانسانية، ويربط الادب بوصفه ممارسة مندرجة في عملية الانتاج الاجتماعية بالسباق السسيوتاريخي، مفسراً "الواقعية" في النص بمفهومين إجرائيين: النمط Type الواقعية. النمط هو كشف الجزئي الخاص في الجوهر العام، يصبح بموجبه الادبي غلجاً وتنميلاً، وبنية تأليفية للمشكلات الانسانية والمجتمعية الرئيسية، أي "واعياً مُمكنًا" Conscience possible يجسد امكانيات وحدود الناس والاتجاهات التاريخية، وهو جوهر ومعيار الرواية الواقعية، كانسجام سببي ووقائعي منتج سرديّة ثرية، تحوي طباعاً وسمات وأفعالا و أوضاعاً نموذجية، تجعل من خطاب المؤلف الادبي خطاباً حقيقيّاً حول المجتمع والتاريخ، متوافقاً ومعبراً وهو يحاكي مغرباً وفنياً الواقع عن المادية التاريخية وتوصيتها. فتصبح الرواية تاريخاً وشكلاً متحرّلاً مع الحياة البرجوازية ولحظاتها الايديولوجية وتناقضاتها، وتؤسس الواقعية Réalisme تاريخ الشكل، كطريقة عرض وقصر للواقع، لها دلالة ايديولوجية وسسيولوجية، فغنيات الكتابة الواقعية (سكوت، بلزك، تلتسوي وغوركي وثّ مان) تكشف جوهر الواقع

الطبقات وأفكارها وصراعاتها، و وظيفة الاجناس الادبية والتيارات الجمالية في المنظومات الفكرية.

وارتبطت مجمل المساهمات بنسق "الجمالية الماركسية اللينينية" ونظرية "الانعكاس العارف"، وأدت غالباً، عبر اعتمادها بأشكال الماضي والتراث النقدي ومسألة "الثقافة البروليتارية" وتطبيقاتها الى "حزبية الادب" (لينين) ونزعة جدتوقية تجسدت في واقعية اشتراكية وحدانية المعنى والمنهج حققت تبعية الادب للبرورقراطية الايديولوجية، مهمشة نقدية النص للمنظومات والأشكال السائدة، بوصفه شعرية وبنية لغوية -خطابية حوكرية. (الشكلانية الروسية باحثين)، أما غراكنسي فيدرج الادب ومنته وقارنه، في نظرية حول المثقفين، ومكاناتهم كوسطاء مستقلين ذاتيا في المجتمع المدني، لبناء الكتلة التاريخية. ويرى المؤلف بنية منسجمة ومتناغمة، مضمونا وشكلا، متجذرة ومحيطة الى النضال الثقافي والاخلاق، ونقدية أو منتجة لتصورات الحياة الرانجة توزعها المؤسسات الايديولوجية كالجهاز الثقافي والمدرسي والاعلامي بين القراء لتحقيق هيمنة أو الكتلة التاريخية السائدة أو الصاعدة.



Significatives. catégo rielle الدلالة- Significatives. catégo rielle  
rielle ظواهر اجتماعية، ذلك أن  
المجموعات والطبقات هي النهايات التحتية  
لرؤى العالم والاضلاع التاريخية المتولدة  
عنها.

بفهومين تأويليين، هما النية الدالة ورؤية  
العالم، يقوم غولدمان بقراءة المؤلف الادبي  
بإجرائين مترابطين:

الفهم Compréhension أي وصف  
انسجامية Cohérence بنية / ات النص،  
والشرح Explication أي ربط هذه  
البنية الداخلية مع بنية / ات أوسع، هي  
رؤية العالم المجرعة أو طبقة اجتماعية.

(“فك” بآسكال / وترآجيديات رأسين —  
روية العالم الجنسية الثيولوجية —  
ارسطراطية الرداء، في القرن 17 م)  
ويكشف التماثل البنيوي Homologie  
بين الكون الدرامي الخيالي والروائي والكون  
الذهني لمجموعة اجتماعية، الذي يستص  
ويطوّر ويُنسّق في انسجامية تجعل منه بنية  
دالة.

ويصل غولدمان الى النسق التوي  
المفاهيمي في بنية المدلولات، ويترجمه الى  
نسق فلسفي في “المؤلفات الكبيرة” التي  
تعبّر وحدها، من خلال انسجامها عن رؤية  
جماعية تتجاوز الوعي التجريبي الواقعي

التاريخي والاجتماعي، وتعرض وصفا وقصا  
ومنظورا. وعيا ممكنا لمرحلة أو اتجاه أو  
طبقة، وحصيلة للخصوصي والكوني تجعل  
من المجتمع كلية مفهومه وشفافه. ويستعيد  
لوكتش نظرية تقسيم العمل لماركس،  
ويكشف تأثيرها على قطاع الادب:

تخبط الكلية المنسجمة، وظهور “ابطال  
اشكاليين” في رواية، اشيء به “ملحة عالم  
برجرأزي بدون آلهة”، يبحثون عن قيم أصيلة  
وانسانية في عالم نثري، متفلق الى خاص  
وعام، مسلح وتبادلي، مشيئ  
وصنمي Fétichisme. أنتج نزعتين  
منحطتين: طبيعية Naturalisme  
(فلوير، زولا)، هي موضوعية امبريقية  
وتكيف ايدولوجي، شكلا ومنظورا، عن  
فهم الكلية البورجوازية.

تستوعب البنيوية التوليدية -Structu-  
ralisme Génétique ل لوسيان  
غولدمان نظرية لكانش، حول تناسب وتلام  
مختلف الانماط الروائية مع أشكال الوعي  
الاجتماعية والتاريخية، متجاوزة المضمون،  
يربط البنية مع بنية ذهنية Structure  
Mentale أو رؤية العالم Vision du  
monde عند مجموعة أو طبقة اجتماعية  
لان الخلق الثقافي والادبي نتاج فاعل  
جماعي Sujet collectif والبنى المقلوبة

1- ايدولوجيات تطبيقية ونظرية معطاة تاريخها.

2- عمل منهجي، مرتبط بشِرات الكتابة والقراءة والتقنيات الفنية.

3- مؤلف فني معبر، يعكس معرفيا وذهنيا وضعية الواقع في النص، تنتج قراءته السيولوجية الجدلية والمادية علاقاته مع المجتمع، كالتالي:

1- خارج "اجتماعي" مكتوب ومفكر فيه، وعي ممكن أو رؤية العالم لمجموعة، لغات جمعية.

2- نص مُشكل ومبينٌ للانسجامية، معبر ومرسّط.

3- رؤية العالم غطية متعائلة مع كون دلالي لمجموعة أو طبقة اجتماعية أو مرحلة ايدولوجية.

بادراج لكاتش وغولدمان للنص الادبي، في منظومة الخطاب الماركسي التاريخي، أو مُمثلة مع انساق فلسفية خارجية بنويا، دون مراعاة التناص والحوارية والتفكيك والتفد "البارودي"، بينه وبين ايدولوجيات والمجتمع نفسه، بوصفها لغات جمعية وخطابات ونيات ردية ودلالية، تبدو نظراتها المادية والجدلية سيولوجية هرمنوتيقية أو تأويلية لـ " بنيات المضمون

للفرد والجماعات، نحو عي مثالي أو ممكن ككلية منسجمة، هي حصيلة نشاط مكثف ومشارك لافراد، يعيشون في وضعيات تاريخية متشابهة، ويبحثون عن حلول دالة لمشاكلهم وأسلتهم.

في "سيولوجية الرواية"، يصبح الشكل الروائي تجسيدا أدبيا للحياة اليومية البرجوازية، معبرا وموسطا للاختلال بين الذات والموضوع، الفرد والعالم في مجتمع السوق، يفرز "أبطالاً اشكاليين" يبحثون روئيا ونثريا عن القيم الاصلية النوعية، في واقع تمهينعليه القيم السلمية التبادلية، ويعني من توسطها وتشتيتها، ثمة تحقيب بين الشكل الروائي وتطور الرأسمالية:

الرواية الواقعية (بلاك، فلوبر) — الفرد الاشكالي — الليبرالية / الرواية الطبيعية (بروست، كافكا، مالرو، ج. جنيه) تفكك وتحلل الفردانية — بداية الرأسمالية الاحتكارية / الرواية الجديدة (غريبه) — اختفاء وتشويش الفرد — هيمنة رأسمالية الدولة الاحتكارية.

تشكل نظرية "الانتماس التعبيري Re-flet expressif اطروحة قائدة لاعمال لكاتش وغولدمان، المعيلة الى ماركسية هيغلة ترى الادب مسار وعملية تحويل، مُنصّلة لثلاث مواد:

كمؤشرات سيولوجية لمشاكل ومصالح اجتماعية وتاريخية، وهي مؤلفات إيمانية متعددة المعنى ومستعصية على آلات "الصناعة الثقافية - Industrie culturelle" أو اتصال الايديولوجي الكلياني أو السلع Communication totalitaire et commercialisée ويدرّس والقرن بأمين الادب والفن علاقاته مع إعادة الانتاج التكنولوجية "Reproductivité"، ناقدا الطابع السلع، ومشنا الهالة Aura البائدة له، التي تعرضت للتفكيك والتهمز بواسطة الكيفيات الاسلوبية الحديثة (بوكير ازهار الشر). بينما ينقد ماركيز الجمالية الماركسية على أساس ثقافية الشكل، وكتابته للتحرر والتجربة الانسانية، ومشافته ومحاكاته الساخرة لاشكال النظام السائد.

4.2- يدوس ب ماثري، ب بالياروت إيجلثون (نظرية التوسير) الادب / المجتمع، كمسار، وعملية تحويل للتناقضات الايديولوجية، فانص ليس خلقا أو ابداعا وانما كتابة وعارسة Praxis scripturale وانتاج آثار ايديولوجية، ترجع للجهاز الايديولوجي الادبي والثقافي والمدرسي للدولة، يقوم النص فيها، باعادة توزيع ومشاهدة واخراج Mise en scène للايديولوجيات وتناقضاتها، بوصفها بنيات

الفكري والايديولوجي معزولة عن اللغة والمخططات، كمواد اجتماعية، تفصل مصالح ونزاعات المجموعات الاجتماعية وهياتها التاريخية المتغيرة.

2.3- معرّضة ونقدا للمقارنة الهيغلية الماركسية، يؤسس ث. أدورثو (مدرسة فرانكفورت) جمالية وسيولوجية أدبية نقدية.

الادب فعل اجتماعي ذو منشأ بورجوازي، وكون مستقل، يتشكل كثقافية Négativité، مرسومة بمقومتها للايديولوجيات والاتساق الفلسفية، وكإيمانية نافية للسيطرة، بوصفها استيعابا ومناورة، ونقدية تمتاز بالتفارق والهوية Non-identité والالتماثل مع المنظومات الفكرية الخارجية. أن "محتوى الحقيقة - Contenu de vérité" في المؤلف الادبي أو الفني هي المظاهر النقدية النافية له، وسط المعركة الايديولوجية ومناورة الحاق واستيلا ب واستيعاب الفردانية النقدية كملجا للفرد من التلاعبات؛ فمسرح بيكت ونيكو وشعر الطليعة الادبية، هي نفى ونقد للروايش Stéréotypes اللغوية الايديولوجية، ورفض للمعنى، وتشويش اللغة وتقهر التركيب، والتكوين الدرامي النسقي، وتشطحي التشكيل الوري، والنكوص الخطابي

Sociocritique سيولوجيا الادب الموضوعيات الفلسفية أو التجريبية، وترها تراثها المعرفي (غولدمان أدورثو) م السيميائية وتحليل الخطاب (م. باخثين غريغاس، كريستيفا):

تقر العلاقة بين الادب والمجتمع عن طريق اللغة والخطاب، ذلك أن المجتمع والتاريخ والايديولوجيات، هي مجموعة لغات جماعية متنوعة تشكل، تَنَاصًا "باروديا" وحوارية، داخل بنيات المتخيل السرد، والدلالية التي تستجيب لتغيرات نص (داخل الاجناس)، واديولوجية خطابية، وحيل الى نزاعات ورهانات ومصالح اجتماعية.

من هنا تفهم السُيُولُغِيَّة (بيتر زيم) كلود دوشية النص وبنياته السردية والدلالية في وضعة سيولوجية - Situation So-cio-linguistique وتناصية، وتكشف عن المظاهر النقدية والايديولوجية له، كما تقارب القراءة والتلقي، انطلاقا من تعالو البنية النصية وشروط انتاجها مع مختلف النصوص الماورائية للقارئ، وتدرج سيولوجية القراءة (جاك لنهوت) القى والمعايير ومنظومات الفكر والتكوين الادبي والايديولوجي و"وافق انتظار" القراء في المؤسسة الادبية ووظائفها وصياغاتها للظاهرة الادبية، كتابة ونقدا وقراءة.

تاريخية نسبية صَومَتَها وحولها الخيالية الظاهرة. أن الادب ممارسة يتحول فيها الكاتب الى منتج يعمل على مواد اجتماعية كالقيم والاشكال والاساطير والرموز والاديولوجيات "الادبية" والنظرية، لانتاج بنية غير مركزية، مُختلطة ومتناقضة، وغير متسالة م الواقع، لها زمنية مستقلة وفريدة، في نص يحول هذه المواد ويكذب ايديولوجياتها، ويظهر تاريخيتها، وطابع امكانها كعلاقة خيالية مع شروط وجود الناس.

5.2- وتطرح أعمال روبرت استكاريت ومدرسة بوردو (I.L.T.A.M) الادب في نسق الاتصال الاجتماعي، وتقوم بـسيولوجيات امبيريقية للمنتج، الكتاب والقراءة من خلال المظاهر المؤسساتية للادب الجماهيري وتيمات، ومنظوماته القبحية.

كما تمثل أعمال بيار بوردو، وجاك دويوك مقارنة لـ "مؤسسة الادب" بالعلاقة مع "اللغة المؤسسة" وحقل انتاج واستهلاك الخبرات الرمزية، والهواية، وسيولوجية "الاذواق والسلوك الفني" ومعايير السلطة الرمزية" للمثقفين في "الحقل الثقافي والادبي" وتربط التصنيفات الهرمية والمصالح الاجتماعية المؤسسة.

6.2 - تتجاوز سيولوجيا النص أو

بين الحركات الاجتماعية الوطنية والادب، كما خلّلت بنية الفن الشعري العربي المعاصر في علاقاته مع بنيات السقوط، التجريب والغربة واشكالية التأسيس لواقع سيميائي وأيديولوجي بديل للهزيمة، وبنيات الثقافة التقليدية، واشكالية الحديث والكتابة وتأسيس الادب (أدونيس، بتيس).

وُعثت القيمة ورواية "الارض والريف" كجنس وثيقة طه بدر، أمينة رشيد، وربط الادب، أجناسا ومؤسسة حديثة بالنهضة وخطاباتها وقراها الاجتماعية عزيزة، أنور عبد الملك، العروي، أبو على ياسين).

تعاني سيولوجية الادب "العربية" من انعدام بحوث امبريقية، هذا مقاربات معنودة للقراء، المؤسسة الادبية، تلقي الادب والكتاب، رغم وجود سوق وصناعة كتاب ومراكز نشر، مشرقا ومغربا.

وانفتحت آفاق عملية مع السيولوجية والسيميائية حائط دياب، نجات خلّة، يُعنى العيد، كليطو، م مفتاح) لفهم وتفسير تفصيل النص والمجتمع والثقافة كموضوع للمعرفة السيولوجية.

مراجع:

- أدونيس الشعرية العربية دار الادب بيروت 1984.
- بتيس (محمد) الشعر العربي الحديث بنياته

3- لعبت تربة الادب، والنقد الادبي الواقعي (تلمّة، العلم، شكري...) والتعريف والترجمة والتطبيق، وظائف هامة في نشر سيولوجية الادب في الثقافة العربية، وأدراجها في الدراسات الجامعية الادبية أساسا.

من دراسة "التيّات" الاجتماعية الى الاجناس وعلاقتها بالاشكال والقيم الثقافية والايديولوجية كاليبرالية والوطنية والكونونالية والاسلام، بقيت سيولوجية الادب تأويلات نظرية، انتقائية المرجع والمفاهيم، هشّة التكوين المنهجي، هذا البُنيوية التوليدية، التي توافقت انتاجيتها التطبيقية النسبية، في حق الادب العربي، مع أهمية مفهوم "رؤية العالم" في التفسير.

في سيولوجية الفزك العربي (الطاهر ليبب) درس النص "العذري"، كبنية لغوية وشعرية ودلالية، متماثلة ومعرضة لرؤية عالم أو وعي جمعي، يُصعد "هاشمية" قبيلة بني عذرة الجنسية، الاجتماعية والاقتصادية في نسق المجتمع الاسلامي الأموي، مما ثبت علاقة مؤكدة بين السلطة والنص.

ودرس الخطابات (الوطنية والاجتماعية) في علاقاتها مع القص والسرد الروائي (علوش بلحسن، اليابوري، لحمداني) في اطار تناص وتقبل لغوي ودلالي وأيديولوجي،

man, Gallimard Paris 1964.

- GREMAS (A. Julien) du sens I, II, seuil Paris 1970-1983.

- LEENHARDT ( Jacques) et JOSA (Pierre) Lire la lecture, le sycmore, Paris 1983.

- KRISTEVA (Julia) la révolution du langage poétique. Seuil Paris 1974.

- LUCKACE (George), La théorie du roman Denoël. Paris 1963.

- KHEDDA ( Nadjat) le roman Algérien: enjeux culturels, thèse d'État. Sorbonne. Paris 1987.

- MANCHEREY (Pierre), pour une théorie de la production littéraire. Maspéro, Paris 1966

- ZIMA ( Pierre) pour une sociologie du texte 10/18 Paris 1978

- Et: Manuel de sociocritique, Picard 1985.

وابدايتها دار توفال - المغرب 1989.

- دياب (محمد حافظ)، سيولوجية الادب: بيلوغرافيا شارقة. مجلة النار عدد 58 القاهرة 1989.

- لبيب (الطاهر)، سيولوجية القزل العربي دار عين المغرب 1987.

لوكاتش جورج)، دراسات في الواقعية الاوروبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1971 ومعنى الواقعية المعاصرة دار المعارف القاهرة 1971.

- (السدي عبد السلام)، النقد والحداثة مع دليل بيلوغرافي دار الطليعة بيروت 1983.

- (مجموعة من العلماء السوفيات)، علم الجمال الماركسي - اللينيني دار الفن الحديث، دمشق (1)

- فولان (لوسيان) وآخرون: الهوية التكوينية والنقد الأدبي. - مؤسسة الأبحاث العربية بيروت 1984Æ

-ADORNO, Théorie esthétique, klincksieck, Paris 1974

- BAKHTINE ( MIKAIL), Esthétique et thérie du roman Gallimard Paris 1978.

- BOURDUI (Pierre), ce que parler veut dire Fayard Paris 1982.

- DUVIGNAND (Jean) les ombres collectives, puf. Paris 1965.

- DUBOIS ( Jacques), l'institution de la littérature Nathan- labor Paris 1978.

- ESCARPIT (Robert) le littérature et le social (bibliographie) Flammarion 1970.

- GOLDMANN (Lucien) le dieu caché Gallimard Paris 1955.

- Et pour une sociologie du ro-

ابراهيم سعدي

## العامل الثقافي في علاقته بالهوية والدولة

تكشف بعض النزاعات التي تظهر في بعض بلدان العالم، خصوصا في قارة افريقيا، وكذلك الحروب القومية تبعت سقوط الأنظمة الشيوعية عن دور العامل الثقافي في نشأة وبقاء الدول والأسم ويعود هذا الدور الى كون العامل الثقافي هو الاساس الرئيسي الذي تقوم عليه هوية الجماعة أو المجتمع. فالمعصر الثقافي في ظروف، يقوم بنفس الوظيفة التي نسبها عبد الرحمن بن خلدون لعامل العصبية.

فالجماعات المتشعبة بخصوصيتها الثقافية كثيرا ما تنزع في حال توفر شروط خاصة، كوجود العامل الاقتصادي والجغرافي أو تأثير أطراف خارجية أو ضعف السلطة المركزية أو التعرض للإضطهاد، الى أن تتحول الى كيان سياسي مستقل، أي الى تأسيس الدولة. وفي مثل هذه الحالة التي تتطور فيها "العصبية" الثقافية الى نزعة سياسة ذات طابع انفصالي أو نصف انفصالي (استقلال ذاتي) فإن الحدود الثقافية كثيرا ما تكون الحدود الترابية، وهذا وفقا لمبدأ المطابقة بين الهوية والأرض. وتنجر عن هذه الدينامكية عادة صراعات وحروب داخلية كما حدث ذلك مرارا في قارة افريقيا أو كما ترىنا تجرمة الإتحاد السوفياتي ويوغسلافيا بعد سقوط النظام الشيوعي في كلا البلدين. وقد لا تصل

ثلاث وهي اللغة والتاريخ والدين. فالمكونات الأخرى للظاهرة الثقافية كالعادات والتقاليد والفنون وعادات الأكل والملبس وما إلى ذلك هي محدثات ثانوية للهوية، إلى جانب كونها من ناحية ثانية مرتبطة بالعوامل الثلاث السابقة الذكر. فنحن المأكل والملبس على سبيل المثال تتأثر بالعامل الديني، وبعض الفنون كالغناء والشعر والمسرح تمثل نغما من أقطاب استخدام اللغة.

كما أن العوامل الثلاث ذاتها، المذكورة آنفاً، ليست منعزلة عن بعضها البعض. فالدين يؤثر في اللغة، لذلك ينصح ماربري باي كل باحث في علم اللغة الجغرافي بدراسة العامل الديني. كما أن دراسة التاريخ يساعد على فهم هذين العاملين مثلما يساهمان ذاتهما في تفسيره.

### عوامل اللغة

اللغة أهم عنصر من عناصر الثقافة وحسب باها كاي ندياي "الثقافة هي اللغة 1 قبل أن تكون أي شيء آخر" فثقافة أي أمة أو جماعة ترتبط ارتباطاً وثيقاً بنسق لغتها، فهذه الأخيرة تعكس عادة نشاطات الطائفة التي تستخدمها. لذلك يرى مالبينوفسكي أن اللغة هي المدخل إلى الثقافة وبأنها تمثل أهم ظواهرها. وحسب جورج كراني فإن اللغة من حيث كونها لساناً هي "ظاهرة اجتماعية

النزاعات الثقافية هذا الحد، فيظهر تأثيرها حينذاك في سوء الانسجام الوطني والاجتماعي. ومن مظاهر ذلك بروز الارتباطات الجهوية وقيام الأحزاب على أساس الخصوصية الثقافية.

إذن الوظيفة الإنسانية للعامل الثقافي باعتباره أساس الهوية الجمعية التي يشار إليه عادة بتعبير الهوية الوطنية، هي في آن واحد وظيفة تفكيكية، عندما تكون منطلقة لحركة انفصالية مثلاً، أو وظيفة المحافظة على الذات الجمعية، كما في حالة لاحتلال والاستعمار أن هذا الدور يبدو واضحاً بالرغم من أنه لا يشترط من الناحية النظرية، في العلوم السياسية والقانونية، وجود وحدة ثقافية أو عرقية لكي توجد أمة، بل فقط سكان يقيمون في ظل دولة تتمتع بالسيادة السياسية، وهي تقريباً نفس النظرة التي لجدها عند علماء الاجتماع الذين يعرفون الدولة، وكذلك الأمة، بأنه مجتمع تحكمه سلطة مركزية لها حدود تربوية، علم أن علماء الاثنوبولوجيا الاجتماعية يشترطون إلى جانب ما سبق ذكره وجود نوع من التجانس بين السكان لكي ينطبق عليهم مفهوم الأمة.

أن طرح إشكالية الثقافة من حيث علاقتها بالهوية وبالتالي بالوجود السياسي للجماعة يستتبع التركيز على عوامل ثقافية



حقيقية في توره، ينقطع عن أصله كجبل سد صخر انفصل عن الصخرة الأم، وحطه السيل من عل، فجرفه وقذف به بعيدا الى أعماق اللويان والامعاء واللاوجود<sup>7</sup>.

وإذا ما نظرنا الى التاريخ نلاحظ أن تكون الأمم الحديثة في أوروبا وافقه في كل مرة تبلور لغة وطنية. ففي عصر النهضة الذي تعود اليه البدايات الأولى للشعور القومي الايطالي دعا دانتي وآخرون الى رفع العامية الى مصاف اللغة الوطنية. وفي ألمانيا أدى انفصال مارتن لوثر عن كنيسة روما في القرن السادس عشر الى ترجمة الانجيل للمرة الاولى من اللاتينية إلى اللغة الألمانية في فرنسا كان لتوسع النظام الملكي على حساب العنصر الفيو دالية أن أفضى الى تحول الفرنسية من لغة لا يتجاوز نطاق استعمالها حدود " ليل دي فرانس" الى لغة مشتركة، أي الى لغة وطنية للأمة الفرنسية التي كانت في طور التكوين في ذلك الوقت.

وتاريخ كل لغة وطنية يحيل الى تاريخ الجماعة البشرية التي كانت هذه اللغة أداة تعبيرها. ويلخص مسيل كوهين ذلك فيقول: "في كل مجموعة 8 من اللهجات (...). يقف تاريخ معين كان وراء انتقال اللهجات الى لغة وطنية مشتركة". وفي كل حال، كان

شاملة *Phénomène social total* 2 تعبر عن الروابط الموجودة بين الأفراد وعن العالم الذي تنسب اليه خبرتهم، ذلك العالم الممثل بواسطة الرموز اللغوية والذي أطلق عليه اسم الثقافة أو الحضارة. ويضيف كراتي بأن اللغة هي " العمل الأمثل للإتسجام والتعاون الإجتماعيين، وذلك يصله جون لوتر 3 بأنها "الرابط الذي يكون المجتمع". وهذا ما يجعل " التمييز بين جماعة وأخرى يترسس غالبا على الأقل من الناحية 4 الظاهرية على اللغة. ويقول فيخته في كتابه "تداء الى الأمة الألمانية" 5 : أن اللغة هي رمز وجود الأمة، ويقدر أصالة اللغة والمحافظة على اللغة الأصلية أو فقدانها تكون المجموعة البشرية أمة وشعبا أصيلا أو مجرد أشتات فحسب" ويضيف الفيلسوف الألماني الكبير بأن " لغة أمة من الأمم هي قوتها الطبيعية" 6.

ومن بين جميع عناصر الثقافة فإن اللغة هي الأكثر ابغالا في الزمن والأكثر دواما عبر التاريخ، ولذلك فإن التواصل الثقافي عبر الأجيال يتم أساسا بواسطة اللغة. فاللغة إذن أداة رئيسية لربط المجموعة البشرية بأجدادها وأسلاتها وعاضيتها عامة. لهذا يؤكد يوهان غوتليب فيخته بأن الذي "يفقد لغته يترق الخيط الذي يصله بالاجداد، ويفقد معها حلقات ماضيه، ويشعر بفجوة عميقة

انقسمت هذه الأخيرة الى دولتين، الاولى جمهورية هابتي التي تنتشر فيه فرنسية مهجنة، وتعد فيها الفرنسية رسمية، وجمهورية سان دومينك التي تنتشر فيها اسبانية مهجنة ولغتها الرسمية هي اللغة الاسبانية .

ومراعاة لحالة التعدد اللغوي، اختارت بعض الدول التي توجد فيها هذه الظاهرة، اختارت النظام الفدرالي، كما فعلت سويسرا وكندا على سبيل المثال. ويقترب النموذج السوفييتي السابق من النموذج الفدرالي، فقد حلت مسألة القوميات على أساس الربط بين اللغة والأرض، وهو الأساس الذي نشأت عليه جمهوريا أو أقاليم مستقلة في إطار دولة واحدة هي الدولة السوفييتية. ويوغسلافيا سابقا التي كانت بدورها تتميز بالتعدد اللغوي (السلافونية والسرية والكرواتية والمقدونية) قد اختارت النظام الفدرالي منذ سنة 1918 لقد كان النظام الفدرالي في كلتا الحالتين السابقتين توفيقا بين العامل الايديولوجي (الشيوعية) الذي يتزعم الى الوحدة على أساس مبدأ " الامية البروليتارية" والقومية التي تدفع الى الاستقلال لذا كان من الطبيعي أن يؤدي سقوط العامل الايديولوجي والنظام الشيوعي عامة الى قسح المجال واسعا أمام العامل القومي. لهذا السبب تشتت

تبلور اللغة التي سوف تصير وطنية يتم على حساب اللاتينية، لغة الكنيسة الرومانية التي كان نفوذها الروحي والسياسي يتراجع في مختلف أرجاء أوروبا.

ومن المعلوم من جهة أخرى أن الحركة الصهيونية، في إطار تأسيس دولة اسرائيل، قد اتخذت اللغة العبرية لغة مشتركة لجميع اليهود الذين استوطنوا أرض فلسطين قادمين من شتى بقاع العالم بلغاتهم المختلفة. كم لا يخفى عن البال أن مؤتمر فرساي قد قسم الامبراطورية النمساوية المجرية حسب الحدود اللغوية.

كل هذا يجعل وجود اللغة الوطنية في العصر الحديث علامة من علامات تشكل الأمة سياسيا في إطار دولة تجسدها. لكن هذا لا يعني أن مبدأ " لغة واحدة، دولة واحدة"، وهو شعر دعت الى تحقيقه اتفاقية "ميونخ"، يمثل القاعدة في كل الظروف، فكما توجد شعوب تتحدث لغة واحدة تنقسمها دول عديدة (البلدان العربية مثلا)، فكذلك توجد دول تتواجد فيها أكثر من لغة. لكن الحالة الاخيرة لا يمكن أن توجد بدون أن توجد معها مشاكل أو بدون أن تنطوي على مخاطر. وقد يصل الامر الى حد انقسام الدولة على نفسها كما حدث في جزيرة هابتي الكبرى، ففي عام 1844

فإذا كان قد شجع وجود معمرين أسبان وشجع كذلك التصاهر بينهم وبين النساء الفرنسيات لتعويض تناقص العنصر الفرنسي من جراء الأوبئة والأمراض المناخية والمقاومة الشعبية فإنه حرص بالمقابل أن تكون الفرنسية لغة المدرسة ولغة رجال الدين الذين كان يمنع عليهم استخدام لغة أخرى غير اللغة الفرنسية في المواعظ والمحظبات والإعترافات.

كل هذا يظهر بوضوح أن اللغة عامل من العوامل الثقافية الرئيسية التي تحدد ارتباطات الجماعة البشرية، وأساسا الارتباطات السياسية.

### العامل التاريخي

المقصود هنا ليس التاريخ بالمعنى العام، أي من حيث هو " يصر على المجري 9 الفعلي للحوادث" أو من حيث هو فن، أو علم وفن معا، بل بوصفه ذاكرة جمعية، أي معرفة ووعيا للجماعة بجلورها، بتجاوب وصنجزات أسلافها، وبالتالي باستمراريتها عبر التاريخ وبمكانتها وخصوصيتها بين الأمم. فالمقصود هنا هو التاريخ الوطني منظوراً إليه كوعي بالذات، وهو المنظور الذي يجعل منه أساسيا من ثقافة أي شعب.

ويؤكد "أنطو ديوب" بأن "الوعي التاريخي 10 يشكل الرابط الأمتي الثقافي

يوغسلافيا ودخلت قومياتها المختلفة (البوسنية، الكرواتية والصربية) في حرب اثنية طاحنة، بينما تفكك الاتحاد السوفياتي إلى دول عديدة نذكر منها على سبيل المثال وليس على سبيل الحصر: استونيا التي تسود فيها اللغة الاستونية، ليوتونيا وليتوانيا وكلاهما يستعمل لغة بلطية خاصة، أوكرانيا وتنتشر فيه اللغة الأوكرانية، وروسيا التي توجد فيها اللغة الروسية، وقس على ذلك أرمينيا وأوزبكستان وغيرها.

واللاحظ أن نفس الظاهرة حدثت في تشيكوسلوفاكيا ولنفس السبب. فقد انقسمت هذه الدولة إلى دولتين: لغة الأولى هي اللغة التشيكية و لغة الثانية هي اللغة السلوفاكية.

ولاهمية اللغة بوصفها عنصر ادماج داخل المجتمع فإن بعض الدول (فرنسا والولايات المتحدة على سبيل المثال) تشترط على كل راغب في الحصول على جنسيتها أن يكون متقنا للغة الوطنية. لهذا ليس من العجيب أن تكتب جريدة "لومند" الفرنسية بتاريخ 15 يوليو 1978 في مقال حول هذا الموضوع عنوانا يؤكد أن " اللغة هي الجنسية" وفي الجزائر كان المستعمر يعتمد على عامل اللغة لضمان ولاء المستوطنين غير الفرنسيين وكذلك ضمان ولاء أحفادهم من بعدهم.

توضع صورها في الاوراق والقطع النقدية. وتحصر الكتب المدرسية على تعريف الناشئة بتاريخ الامة قديمة و حديثة وعلى أن تهز بالخصوص أوجهه المشرقة.

وإذا كان وعي مجتمع ما بتاريخه يتصف بالتضارب والتناقض فإن ذلك يدل على تأزم في هوية المجتمع و على ضعف الاندماج لديه. أما إذا كان يفتقر لأي وعي تاريخي فإن مثل هذا الشعب هو مجرد شتات لاغير كما يؤكد ذلك أنطا ديوب.

### العامل الديني

كان العامل الديني في الماضي يلعب دورا كبيرا في تحديد ارتباطات الجماعة البشرية. وقد بين المؤرخ الفرنسي فوستيل دي كولانج (1830-1889) في كتابه "المدينة القديمة" La cité Antique أثر الدين في نشوء اليونان والرومان. وفي العالم المسيحي كانت سلطة البابا الروحية والسياسية تمتد على كامل أوروبا. وقد أقام الاسلام (امبراطورية) واسعة ضمت شعوبا كان الدين رابطها الوحيد.

لكن العامل الديني بصورة عامة قد تقلص دوره في العصر الحديث، ففي أوروبا نشأت الدولة الحديثة على أساس قومي وانتشر مبدأ الفصل بين الدين والدولة. وفي العالم الاسلامي حل المبدأ القومي والوطني

الأكثر قوة وصلابة بالنسبة للشعب وذلك بفضل الشعور بالانسجام الذي يثيره لديه ". ويضيف الباحث السنغالي 11 بأن العامل التاريخي "هو الاسمت الذي يضطلع بتوحيد العناصر المتناثرة داخل الشعب فيجعل منه كيانا واحدا وذلك بفضل شعور الجماعات كلها باستمراريتها التاريخية" لهذا السبب نفهم لم كان طمس التاريخ ظاهرة ملازمة للفكر الاستعماري، فالاطفال الجزائريون على سبيل المثال كانوا يتعلمون في عهد الاستعمار أن أجدادهم غاليون.

وفي أيامنا توجد في كل أمة ذات سيادة رموز أو مراجع مستمدة من تاريخها تحيطها بنوع من التقديس، فتقيم لها في كل سنة الاعياد والاحتفالات. وهذه المراجع أو المعالم تعبر عادة عن حدث أو أحداث كان لها أبلغ الاثر في تاريخها كأن تكون يوم الاستقلال أو ذكرى ثورة أو نحو ذلك. ومحاط هذه الاعياد باهتمام كبير من قبل السلطات السياسية ويعرضها رئيس الدولة ويكون اليوم عطلة وطنية.

ومن مظاهر تمجيد التاريخ وأهميته في حياة الامم تخليد ذكرى الشخصيات التي لعبت دورا ايجابيا في تاريخه في مختلف الميادين، فتنقام لها النصب التذكارية وتعطى أسماؤها للمؤسسات أو الشوارع الهامة أو

كانت وراء أول سقوط لنظام شيوعي في العالم هي ذات اتجاه ديني كاثوليكي واضح. والكنيسة الأرثوذكسية في روسيا عادت إلى الواجهة وأصبحت تلعب دورا سياسيا لا ينكر. والانتساء إلى الأرثوذكسية ليس غريبا عن وقوف الروس مع السرب في حربهم ضد الكروات والمسلمين، فالسرب هم أيضا أرثوذكس.

وما يستحق أن يشار إليه كذلك في هذا المجال أن السرب والكروات لهم لغة واحدة، لكن السرب يستعملون الحروف السيريلية لانهم أرثوذكس والكروات يستعملون الحروف اللاتينية لانهم كاثوليك. وهذا يعني أن الرابط الديني أقوى أحيانا من الرابط اللغوي.

وهناك أمثلة في العصر الحديث تكشف دور العامل الديني في ظهور بعض الدول من ذلك انقسام ايرلندا إلى شالية ذات أغلبية بروتستانتية وإلى جنوبية تسود فيها الكاثوليكية، وكذلك انفصال الباكستان البلد المسلم عن الهند، ويوجد كذلك مثال دولة إسرائيل القائمة على الديانة اليهودية.

وتعد المجتمعات العربية نموذجا لمجتمعات لا تزال فيها الهوية مؤسمة بصورة معتبرة على الرابط الديني، فالعامل القومي وأكثر منه العامل الوطني (القطري) لم يتشكل

محل المبدأ الديني وانتهى عهد الخلافة، وفي أوروبا الشرقية قامت الايديولوجية الشيوعية مقام الكاثوليكية والأرثوذكسية، وبصورة عامة حيثما انتصرت الشيوعية تراجع دور الدين.

لكن من الخطأ الاعتقاد بأن الديني لم يعد يؤدي أية وظيفة اجتماعية، فهذا غير صحيح حتى في المجتمعات التي يسود فيه المبدأ اللاتكي، فجل الاعباد التي يجري الاحتفال بها في المجتمعات الغربية هي أعياد دينية، وبعضها يمثل أهمية كبيرة بالنسبة للمواطنين هناك، خصوصا أعياد آخر السنة. والتعليم في المدارس الخاصة وهو تعليم واسع الانتشار، لا يزال تابعا للكنيسة، فـ "الثقافة 12 الوطنية لكل من الدول الغربية المختلفة تحتوي على مكون ديني مهم في الأدب والفنون والنظرة إلى الحياة رغم جهود الاوساط الملحدة والمعادية للدين المسيحي في معظم هذه البلدان". ثم ان الغربيين لا يزالون متمسكين من حيث الانتساء بها بسموته الحضارة العبرية المسيحية كل هذا يبين أن فصل الدين عن الدولة لا يعني فصله عن المجتمع.

وربما يمكن الحديث عن انهكات العامل الديني اذا ما نظرنا إلى أوروبا الشرقية. من المعلوم أن نقابة "تضامن" البولونية التي

هذه الطوائف، وهذه الحرب لم تضع أوزارها الا في الاعوام الاخيرة. وهذا دليل آخر على أنه في حالات الاختلاف في الرابط الديني، قد يكون الرابط اللغوي عاجزا. لكن لا يمكن الحديث عن قاعدة في هذا المجال، فلو نظرنا الى دولة البنغلاديش لوجدنا مثالا معاكسا، فهذا البلد كان جزءا من الباكستان، لكن البنغاليين كانت لهم خصوصيتهم القومية، وقد أدى ذلك الى انفصال البنغلاديش عن الباكستان رغم اشتراكهما في دين واحد (الاسلام).

وتبدو بلدان الخليج العربي أكثر انسجاما من الناحية الثقافية قياسا بغيرها من البلدان العربية التي تعربت نتيجة انتشار الاسلام. ففي جل هذه الدول الاخيرة توجد أقليات ثقافية، الشين الذي يجعل بعض هذه الدول تعرف مشاكل (المشكلة الكردية في العراق والجنوبية في السودان على سبيل المثال). لكن بعض بلدان الخليج العربي قد تعرف تغيرات على مستوى تركيبها الثقافية على المدى البعيد بسبب وجود يد عاملة أجنبية هامة بها.

#### مثال افريقيا

التعدد الثقافي ظاهرة عامة في الدول الافريقية، فوجود جماعات اثنية تملك كل واحدة منها تراثها الخاص، تاريخها ولفتها

هنا كتيضين للدين، وهذا ما يفسر كون العلمانية لم تجد فيها مكانا يستحق الذكر. وفي بعض البلدان العربية يبدو العامل الديني ليس فقط كمرجع ثقافي مشترك يربط بين الافراد، بل أيضا كمبدأ سياسي ينظم شؤون المجتمع. ولعل أبرز مثالين عن ذلك هما المملكة العربية السعودية والسودان رغم اختلاف تجربة كل منهما في هذا المجال. لكن ينبغي الإشارة أيضا الى تباين التصورات حول هذا الموضوع، ذلك أننا لا نكاد نعتز في الحقيقة على دولة عربية تنكر عن نفسها الصبغة الاسلامية.

وهذا يعني أن المسألة ليست في غاية البساطة، لان اشكالية علاقة الدين بالدولة هي اشكالية تتسم بعدم الاستقرار وفي أن واحد بالحساسية البالغة، وفي بعض البلدان العربية التي تحول فيها بدورها عامل الدين من مرجع ثقافي مشترك الى مرجع سياسي فإن ذلك قد أدى الى جعل هذا العامل ينتقل من عامل ربط بين الافراد في المجتمع الى عامل صراع، كما في الجزائر ومصر.

ويتشكل لبنان نموذجًا خاصًا في اطار البلدان العربية، فهو مجتمع يشترك أفراده في عامل اللغة، لكن من الناحية الدينية يتشكل من طوائف. من المعلوم أن حريا أهلية دامت قرابة عشرين سنة قد قامت بين

وفي هذا الواقع المتميز بالتباين الاثنى بدا أن نظام الحكم المركز على وحدة الحزب، هذا كأفضل وسيلة للحفاظ على الانسجام الاجتماعي، لذلك اعتمدت معظم الدول الافريقية هذا النوع من الحكم، خصوصا أن بعض التجارب التي انتهت على التعددية السياسية أدت الى ظهور أحزاب مؤسسة على قاعدة اثنية. ويقول ج.ب. هاجان بأن "الحكومة القائمة 13 على الحزب الواحد وان لم تلق النجاح دائما في القارة الافريقية فإن كون أغلبية الدول المستقلة تعتمد بشكل أو آخر يدل بأن هذا النظام قابل للاستمرار نسبيا أو مؤقتا في الارض الافريقية".

كما صاد الاعتقاد حينما من الزمن بأن اتباع النظام الاشتراكي و الايديولوجية الماركسية من شأنهما أن يؤديا الى تجاوز العصبية الاثنية والانتقال الى شعور بالانتماء الى أمة مؤسسة على دولة عصرية، لكن ما حدث في الصومال وفي اثيوبيا وكذلك في العسكر الاشتراكي السابق دحض هذا الاعتقاد.

ويشاطر العديد من الباحثين الأفارقة المؤثر حول السياسات الثقافية في الثقافية في افريقيا الذي انعقد في سنة 1975 بأكرا تحت اشراف اليونسكو ومنظمة الوحدة الافريقية في تأكيد، بأن إقامة حوار مثمر بين مختلف الثقافات والاشتراك النشط لمختلف الجماعات

ولثقافتها، إلخ، هي خاصية تشترك فيها تقريبا جميع الدول الحالية في القارة.

فالاستعمار الذي سطر الحدود الحالية للبلدان الافريقية لم يراع في ذلك (الحدود) الثقافية، الشين الذي يفسر ظاهرة عدم الانسجام الثقافي الذي تميز معظم الدول الافريقية وكذلك الفلالل الكثيرة التي تتعرض لها: (ايريريا والاوكادن في اثيوبيا، بيافرا في نيجيريا، الطوارق في النيجر ومالي، التوتسي والهوتو في رواندا، جنوب السودان، الصومال، إلخ). وحسب الباحث كيفل سيلاسي بيزات فإن الدول الافريقية مدينة في وجودها واستمرارها الى شرعية ترتكز على الاعتراف الدولي أكثر منه الى المقومات الثقافية الذاتية لمجتمعاتها.

لذلك يعتقد البعض أن مجهودات الدول الافريقية الرامية الى تحقيق درجة معينة من الانسجام والوعي الوطنيين ستظل بلا جدوى طالما ظلت الحواجز الثقافية باقية.

وسبب هذه التعددية الثقافية واللغوية فإن طبيعة الدولة في القارة الافريقية، وهي دولة مركزة في جل الحالات، قد اقتضت الحفاظ على اللغة الاجنبية الموروثة عن عهد الاستعمار (الانجليزية الفرنسية والبرتغالية) واعتمادها لغة الدولة ومؤسساتها.

في الحياة الثقافية للأمة يشجعان الاندماج والوحدة الوطنيتين.

## دينامكية العمل الثقافي

كما سلف نستنتج أنه كلما تعددت العوامل الثقافية المشتركة كلما كانت الجماعة البشرية أكثر انسجاماً وقاسماً. فالمجتمع الذي يشترك أفرادُه في عامل دون آخر ليس بمنأى من التوتر والتزق. والحقيقة أنه يتعذر القول بأن العوامل الاتفة الذكر تشكل في جميع الحالات أسس الهوية المجتمعية الشاملة التي تتأسس عليها الدولة. فهي تأخذ صياغة معينة حسب المعطيات الخاصة بكل مجتمع وإن كانت لا تختلف بصورة جوهرية عما ذكرناه. فالباحث أنطو ديوب لا يتحدث مثلاً عن عامل الدين ويؤكد بالمقابل، إلى جانب العامل اللغوي والعامل التاريخي الذي يضعه في الصدارة، على دور العامل البيولوجي الذي يقصد به "الذهنية الوطنية". ويمكن تفسير هذا الرأي بالرجوع إلى طبيعة المجتمع السنغالي والافريقي عامة، وهو مجتمع لا يتوفر على التجانس في مجال الدين. ويبدو عامل "الذهنية الوطنية" من ناحية أخرى أنه ليس عاملاً مستقلاً، فهو نسبياً على الأقل نتاج العوامل الثقافية الأخرى كاللغة والتاريخ والدين.

وعند ساطع الحصري أيضاً نجد غياب العامل الديني الموحى بعامل "الارادة في العيش المشترك" بينما تلقى عامل اللغة والتاريخ. ولعل تفسير هذا الرأي يكمن في كون ساطع الحصري ينطلق من منظور القومية، وهو منظور يبدو الدين من خلاله كعامل لا يشترك فيه جميع العرب، إلى جانب أنه (أي الاسلام) يحيل إلى ارتباطات ليست قائمة على أساس اللغة، عكس ما هو الامر في الايديولوجية القومية، وإن كنا تلقى عند بعض منظرها من موظف عامل الدين، لكن بمد طبعه بالطابع القومي: الاسلام بلا أئمة والمسيحية بلا ارتباط بكنيسة روما.

وقد تتوفر عوامل ثقافية مشتركة دون أن يؤدي ذلك بالضرورة إلى ظهور دولة واحدة، لذلك نفهم لم أضاف ساطع الحصري إلى عاملي اللغة والتاريخ عامل "الارادة في العيش المشترك"، فهذه الارادة لا تتوفر بصورة تلقائية، لأن الدول متى تأسست فإنها تنزع بطبيعتها إلى البقاء والحفاظ على نفسها. ولذلك فإن وحدة بعض الامم لم تتحقق الا بالقوة والعنف كما حدث في الوحدة الألمانية والوحدة الايطالية في القرن التاسع عشر. والاسباب التي أدت إلى بروز دول عديدة رغم الاشتراك في العامل الثقافي (البلدان العربية مثلاً) هي أسباب



متطلبات التوازن الجهوي أو الدولي دون تحول الاقلية الثقافية الى اقلية سياسية تحدث انقلابا في الوضع الجيوستراتيجي. وقد تكون التعددية الثقافية قائمة على وجود ثقافات متكاملة مع ثقافة مهيمنة. وقد توجد روابط أخرى بدلة تعرض غياب العمل الثقافي المشترك إلخ.

ان البنية الثقافية التي تتأسس عليها الهوية ليست واحدة في جميع المجتمعات، كما أن العامل الثقافي باعتباره عاملا ديناميكيا يجعل من الهوية ذاتها معطى لا يتسم بالثبات.

ان التعددية الثقافية وهي أساسا نتاج التعدد في مجال اللغة أو الدين كثيرا ما تستخدم كأداة ضغط بين الدول، فالتسجيم الثقافي يساهم بلا شك في تماسك المجتمع وفي تعزيز وحدة الدولة. غير أنه لا يجعلها بمنأى عن الاضطرابات والتمزقات التي قد تظهر نتيجة عوامل اقتصادية أو من جراء فساد في الحكم. لكن إذا كان هذا النوع من الاضطرابات الناجمة عن ظروف اقتصادية أو سياسية قد تتطور الى حد أحداث تغييرات جذرية في النظام السياسي، فإن الصراعات التي تنشأ عن تأثير العامل الثقافي قد تؤدي الى تقسيم للأرض والوطن.

متعددة، أهمها مرتبط بعوامل خارجية، الاستعمار من جهة، والصراع بين الشرق والغرب الذي أدى الى تقسيم كوربا الى جنوبية وشمالية، شأنها شأن الفيتنام، كما قسمت الصين الى شعبية ووطنية و ألمانيا الى ديمقراطية وفدرالية. والملاحظ أن سقوط الابدولوجية الماركسية التي كانت من بين أهم الاسس التي قامت عليها الارتباطات بين البشر في هذا القرن، قد أدى في ألمانيا الى توحيد شطريها اللذين يشتركان في ثقافة واحدة قوامها اللغة والتاريخ، بينما في الاتحاد السوفياتي أفضى ذلك الى تفكيك هذا الأخير لأن الشعوب التي كان يشكل منها لم تكن ترتبط فيما بينها بمقومات ثقافية مشتركة.

لكن ينبغي أن لا نذهب الى حد القول بأن كل دولة تفتقر الى عوامل ثقافية مشتركة هي لا محالة دولة أيلة الى الانهيار. والحقيقة أن المجتمعات التي تتوفر على وحدة ثقافة تشكل نسبة ضئيلة، وقد لاحظ ولكنور أن 10٪ فقط من دول العالم تحظى باتدماج اثني واضح، ويمكن تفسير ظاهرة استمرار وحدة الدولة في المجتمعات المتعددة الثقافات بعدة أسباب منها أن الاقليات الثقافية ليس من مصلحتها دائما أن تنفصل أو تستقل عن الجماعات الأخرى، خصوصا في المجتمعات المتقدمة اقتصاديا. وقد تحول

7- نفس المرجع.

8- Marcel cohin, matériaux pour une sociologie de langage, Maspéro p75

9- ج هرتشو، علم التاريخ، عبد الحميد المهادي، دار الحداثة، ص6

10- أنطا ديوب، عن الهوية الثقافية، Cheikh Anta Diop "de l'identité: culturelle".

11- نفس المرجع

12- جورج قرقم، نحو استقامة حضارية عربية جديدة (مقابلة) دراسات عربية العدد 3 يناير 1950 ص 45

13- George Paule Hogan, communication in l'affirmation de l'identité culturelle et la formation de la conscience nationale dans l'Afrique contemporaine, UNESCO P 92.

إن الثقافة إذن هي أكثر من أن تكون مجرد نشاط نخبري تقوم به طائفة معينة من الناس ( مطربون، أدباء، رجال مسرح...) بل هو نشاط أشمل يمارسه المجتمع ككل عبر سلوك أفراده في حياتهم اليومية.

وإذا كان العامل الثقافي أساسا من أسس التكتلات البشرية، فإن هذا لا ينفي أن التفاعل بين الثقافات بمعناها الواسع ظاهرة طبيعية وعامل من عوامل التقدم، لكن اللويان في الآخر وتلاشي المقومات الثقافية الذاتية أمر يتعارض مع مستلزمات أمة مستقلة قائمة بذاتها.

هوامش

1- Papa giaye n'diaye, le developpement culturel on Afrique, in le developpement culturel . Experiences régionales UNESCO, p25  
Georges Granai, problèmes de la sociologie du langage in traité de sociologie

3- جوم لوتز، الرموز تخلق الانسان، في: آفاق المعرفة، تحرير لين وايت، ترجمة عبد الهادي المختار، دار مكتبة الحياة، بيروت، ص 294 .

4- ماريو باي، أسس علم اللغة، ت أحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة ص 107.

5- يوهان غوتفريت فيخته، نداء الى الامة الالمانية، ت مولود قاسم في: الدين و اللغة والتربية عند فيخته، مجلة الاحالة، مارس 1971 ص 106.

6- نفس المرجع.

النشر المشترك

مع الجاحظية خير

سبيل ليوي التاليف

النور

ان الميزتين الجذريتين للفن، أي انتقاد الواقع المفروض واثارة صورة جميلة للتححرر، تتأسس فعلا على الأبعاد التي يحسم بفضلها الفن أصراره الاجتماعي فيسمو بعالم الخطاب والسلوك المتتقين، مع حفاظه على الحضور الساحق. أن الفن يخلق، انطلاقا من هذا الميدان الذي يصير فيه ممكنا هذا الثمرة لتجربته الخاصة عندها يعترف بالعالم الذي يشكله الفن كحقيقة مقموعة ومشوثة في الواقع المتلقى. هذه التجربة تبلغ أوجها في حالات قصوى (للحب والموت، الذنب والفشل، وكذا في الفرح والسعادة والرفاهية) تفجر (أي الحالات) الواقع المتلقى باسم حقيقة مرفوضة عادة أو حتى خارقة للمألوف. أن المنطق الداخلي للعمل الفني يؤدي الى ظهور منظور آخر واحساس آخر يتحديان العقلانية والاحساس المتدمجين في المؤسسات الاجتماعية السائدة.

حسب قانون الشكل الجمالي، عادة ما يسمى بالواقع المتلقى سموا يبلغ حد الاجلال فيقولب مضمونه الفوري ويعاد تشكيل المعطيات كما يعاد توجيهها طبقا لمتطلبات الشكل الفني، تلك المتطلبات التي تريد أن يكون حتى تمثيل الموت والحراب مدعاة

## فصل من نقد الجمالية الماركسية

بقلم هزبريت ماركيز

ترجمة جيلالي خلاص

تمثيل الواقع مع انتقاده في نفس الوقت (5).

إن وظيفة الفن الناقد ومساهمته في الكفاح من أجل التحرر تكمنان في الشكل الجمالي. فأي عمل فني لا يكون أصيلاً أو حقيقياً لا بفضل مضمونه (أي تمثيل الظروف الاجتماعية تمثيلاً "صحيحاً") ولا بفضل شكله "البحث". وإنما يكون أصيلاً أو حقيقياً لأن المضمون صار شكلاً.

صحيح أن الشكل الجمالي يبعد الفن عن أحداث صراع الطبقات عن الأحداث بمعناها البسيط المضحى. حيث أن الشكل الجمالي يمثل استقلالية الفن تجاه "المعطى" غير أنه يبقى على الأقل أن هذا الفصل لا يؤدي إلى "وعي زائف" أو إلى مجرد وهم، وإنما يؤدي بالأحرى إلى وعي مضاد هو نكران الفكر الواقعي الاصلاحى.

شكل جمالي، حقيقة أشياء متداخلة واستقلاليتها. أنها ظواهر اجتماعية تاريخية تحسم بشكل راقى جدار "الاجتماعى التاريخى". وإن كانت هذه (أي الظواهر الاجتماعية) تحد من استقلالية الفن، فإنها تفعل ذلك دون اعاقا الحقائق التي تتجاوز التاريخ حين يعبر عنها في العمل. إن حقيقة الفن تكمن في القدرة على تحطيم احتكار الواقع المفروض (أي تحطيم أولئك الذين

للأمل، وهي الدعوة الموجودة في عمق الوعي الجديد المدمج في العمل الفني.

إن الاجلال الجمالي يفسر الجانب التأكيدي المصالح الفن (3) كما أنه يُستخدم في ذات الوقت كوسيلة تبليغ لوظيفة الناقد والمبرزة للسلبات. أن سمو الفن بالواقع الفوري يكرس الموضوعية المعاد تغليبها في العلاقات الاجتماعية السائدة ويفتح بعداً جديداً للتجربة أنها نهضة الذاتية المتحررة. وهكذا، يحدث بموجب الاجلال الجمالي، اسقاط التلقّي الفردي في العواطف والأحكام والأفكار. انه تعريق القوالب والحاجات والقيم السائدة. فالبرغم من كل ميزات الفن التأكيدي الايديولوجية يبقى هذا الأخير قوة منشقة معارضة.

يمكننا مؤقّتاً أن نحدّد الشكل الجمالي كنتيجة تغير مضمون متلقّي ( واقعة حاضرة أو ماضية تاريخية، شخصية أو جماعية) يكون على العموم مكتفياً ذاتياً قصيدة، مسرحية، رواية الخ (4) وهكذا، فإن العمل الفني يسحب من المسار الثابت للواقع، فيكسب مغزى وحقيقة خاصين به وحده. أن التغير الجمالي ناتج عن اعادة قولية اللغة والتلقّي والفهم، الشئ الذي يكشف في ظاهرة وقود الواقع القوة المقموعة للإنسان والطبيعة. وهكذا فإن العمل الفني يعيد

أن التطهير ذاته يتأسس على قدرة الشكل الجمالي في تسمية القدر بأسسه، في تمرية هذه القوة في اعطاء الضحايا الكلمة أي يتأسس على قدرة الاعتراف بين التأييد والانتقاد لما هو وجود، بين الايديولوجيا والحقيقة، هذه اللعبة ذاتها يمتلكها هيكل الفن نفسه (6). ففي الأعمال الأصيلة، لا ينفي التأييد الانتقاد - المصالحة والأمل يبقيان يحتفظان بذكرى الماضي.

أن الطابع التأييدي للفن يملك موردا آخر أيضا. أن الفن ملتزم الى جانب ايروس، فهو يؤيد حتميا غرائز الحياة في صراعها ضد القمع الاجتماعي والغريزاي. فمدامية الفن وخلوده التاريخيين طوال آلاف السنين من الدم يشهد ان على هذا الالتزام.

يندرج الفن ضمن قانون المعطى، غير أنه يخرق في نفس الوقت هذا القانون. أن مفهوم الفن كقوة منتجة مستقلة ومعارضة أصلا يناقض مفهوم قيام بوظيفة هي أساسا تابعة ومؤيدة ايديولوجية أي قيامه بتمجيد المجتمع الموجو (7). حتى الأدب البرجوازي المتأصل في القرن الثامن عشر يبقى ايديولوجيا. إذ أن كفاح طبقة الصاعدة ضد النبلاء يطرح قبل كل شيء مسائل الأخلاقية البرجوازية، فالطبقات السفلى لا تلعب إلا دورا هامشيا وقد لا تلعب أي دور.

خلقوا ذلك الواقع) لتحديد ما هو واقعي فعلا. فخلق هذه القطيعة التي تمثل خلاصة الشكل الجمالي، يظهر العالم الخيالي للفن وكأنه الواقع الحقيقي.

أن الفن يرمي الى تفهم العالم الذي يسلب الأشخاص وجودهم الوظيفي ويحرهم من القيام بأدوارهم الاجتماعية. الفن يرمي الى ازدهار الرفاهية والخيال والعقل في جميع ميادين الذاتية والموضوعية، غير أن هذا النجاح يفرض درجة من الاستقلالية تبعد الفن عن سلطة المعطى المضادة وتحرره مانحة إياه امكانية التعبير عن حقيقته الخاصة، فإذا اعتبرنا أن الإنسان والطبيعة يتكونان من مجتمع غير حر، فإن قوتها المقموعة والمشوّهة لا يمكن تمثيلها إلا في شكل يبعد الفن ويجعله مستقلا عن ذلك. فعالم الفن هو مبدأ واقع مختلف، مبدأ التفاهير، ولا يقوم الفن بوظيفة التعليمية إلا بفضل تفاهيره، انه يبلغ حقائق غير قابلة التبليغ في أية لغة أخرى، انه يخالف.

بيد أن هناك اتجاهات قوية تنحرف الى المصالحة مع الواقع المفروض وتتعايش مع الاتجاهات المتمردة. وسأحاول البرهنة فيما يلي على أن الاتجاهات الأولى ليست ناجمة عن ارادة طبقة معينة للفن، وإنما ناجمة عن الطابع المتفدي للتطهير.

قد ذكر أن النظرية الماركسية تلك شكلا نظريا خاصا. قد يثبط كل محاولة اعطائها شكلا جماليا. (11).

بيد أنه إذا لم يكن بالإمكان التطرق إلى العمل الفني بالمفاهيم التي يتطرق بها النظرية الاجتماعية، فإن لا يمكن بأي حال من الأحوال التعرض إلى (العمل الفني) بالمفاهيم الفلسفية. لقد رفض لوسيان غولدمان في مناقشته لأدورنو أطروحة هذا الأخير التي تقول "أنه لفهم عمل أدبي، يجب تجاوزه في الاتجاه الفلسفي والثقافة الفلسفية والمعرفة النقدية". بخلاف أدورنو، ألج لوسيان غولدمان على المؤسسة الثابتة المنقحة في العمل، تلك التي تجعل منه شمولا (جماليا) كامل الجوانب " العمل الفني" عالم من الألوان والأصوات والكلمات والشخص الملموسة، لا وجود للموت، ليس هناك سوى "قادر موت" (12).

أن إعادة تغيل الجمالية الماركسية يشوه الحقيقة المعبر عنها يمثل هذا العالم انها تقلص إلى أدنى حد الوظيفة التعليمية للفن كايديولوجيا. اذا أن الفترة الجزرية للفن تكمن بالفعل في طابعه الايديولوجي، في علاقته السامية مع "القاعدة". فليست الايديولوجيا دوما مجرد ايديولوجيا محضة مجرد وعي زائف أنما الوعي وإعادة تجميل

والإستثناءات قد تكون هامة، لا يندرج هذا الأدب في صراع الطبقات، فإذا رأينا وجهة النظر هذه، لن يجوز لنا اليوم سد ثغرة الطابع الايديولوجي للفن إلا بتأسيسه على الحركية الثورية وعلى دكتاتورية البروليتاريا ( استبداد الحركة العمالية).

كثيراً ما ذكر أن هذا التأويل للفن ليس مطابقاً لأفكار ماركس والمجلد (8). والواقع أن حتى هذا التأويل يفرض أن الفن يهدف إلى تمثيل وقود واقع معطى ولا يهدف إلى تمثيل مظهره وحده. فالواقع يعرك على أنه مجموع العلاقات الاجتماعية ووقوده يتمثل في القوانين التي تحدد السببية المعقدة للعلاقات الاجتماعية (9) فينتضى هذا المفهوم، يجب على شخص العمل الفني أن يثقلوا "تماذج" هي بدورها (النماذج) تشكل أمثلة حية "للتزايدات الموضوعية للتطور الاجتماعي، وبالأحرى تطور الإنسانية جمعاء" (10)

أن مثل هذه التعابير والمفاهيم تطرح مسألة معرفة ما إذا كان يقصد بالأدب أنه يقوم بوظيفة لا يمكن أن تقوم به سوى النظرية بوسائلها الخاصة. أن تمثيل الشمولية الاجتماعية يتطلب تحليلاً تصورياً قد لا يدع لوسائل الرقة العاطفية مجال التدخل، خلال الثلاثينات، في عهد المناقشة الكبيرة التي جرت حول الجمالية الماركسية، كان لومارتن

الطبقات، ان هذا التشاؤم ينفذ حتى الى الأعمال التي تطرح الثورة وتدعو اليها مباشرة، فمشرحة بوشنر "موت دانتون" مثال كلاسيكي في هذا الصدد.

إن الجمالية الماركسية تنصّ على أن كل فن تكيّفه نوعاً ما العلاقات الانتاجية ووضعية الطبقات وعلّم جراً. وأن مهمتها الأولى، الأولى لا غير، هي بالاحرى تحليل هذا النوع أي حدود التكيّف وقوابله الخاصة. فالأمر يتعلق بمعرفة ما إذا كانت هناك مظاهر في الفن تسمو بالظروف الاجتماعية الخاصة، وما هي العلاقات التي تقوم بين هذه المظاهر والظروف الاجتماعية الخاصة، يبقى هذا السؤال مطروحا، يجب على الجمالية الماركسية أن تتساءل يوما ما هي صفات الفن التي تسمو بالمضمون والشكل الخاصين بوضع مجتمع ما، وتفتح للفن عالميته؟ يجب عليها أن تفسّر مثلاً، لماذا يمكننا أخذ الآن أن نحسّ بعظمة و"أصالة" التراجيديا الاغريقية وملحمة القرون الوسطى، بالرغم من كونها تمثّلان على التوالي عهود الرقيّ الفائرة والاقطاعية؟ إن الملاحظة التي أوردها كارل ماركس في نهاية كتابة "مدخل الى نقد الإقتصاد السياسي" ليست مقنعة البتّة. ببساطة، لا يمكن تفسير تلك المآزبية التي مازال الفن الاغريقي يمارسها علينا بمنفعة مشاهدة مجربات لوحة

الحقائق التي تبدو لا مرئية غيبية بالمقارنة مع عملية الانتاج المفروضة هي أيضا وهائف ايدولوجية. فالفنّ يمثل احدى هذه الحقائق بوصفه ايدولوجيا يعارض المجتمع المعطى ان استقلالية الفن تتضمن الالزامية القاطعة المتمثلة في "أن الأشياء لابد أن تتغير". فإذا كان لتحرر البشر والطبيعة حظوظ، لابد من كسر شبكة الهدم والخضوع التي يوقعنا المجتمع في حيالها. هذا لا يعني أن الثورة تصبح موضوعا ضروريا، بل خلافا لذلك، فهي ليست متروضة في الأعمال التي تتأز بسمو جمليتها. في هذه الأعمال، يبدو أن الأمر يتمّ كما لو أن تلك الأعمال تذهب الى أبعد من الثورة طارحة مسألة معرفة الماهية التي تستجيب بفضلها خبرة المخلوق البشري والماهية التي تتوصّل بفضلها الى تطبيق الماضي.

بالمقارنة مع تفاؤل الدعاية الذي غالبا ما يكون متشعباً فإنّ الفنّ متأثر تأثراً عميقاً بتشائم لا ينفي في أغلب الأحيان الفكاهة "فالضحك المحرر (يكسر الرأى الأولى) يذكر بالخطر والشرّ الذين مضيا (لقد نجونا بأعجوبة) غير أن تشاؤم الفن ليس مضادا للثورة. وإنما يستخدم كتطهير من "حسن نية" الحركة الجذرية كما لو كانت كلّ المشاكل التي يطرحها الفنّ، كلّ الأقاات التي يندّد بها يمكن أن تسوى من خلال صراع

اجتماعية عن " طفولة البشرية "

مهما تحلل بجذبة قصيدة أو مسرحية أو رواية بناء على معايير المضمون الاجتماعي، فإننا نترك بلا جواب السؤال المطروح بشأن معرفة ما إذا كان هذا العمل جيداً وجميلاً وحقيقياً. غير أنه لا يمكن أن نجيب على هذه الأسئلة بناء على علاقات الانتاج الخاصة التي تشكل الظروف التاريخي للعمل المدروس ان دائرة المنهج الذي يزعم القيام بذلك بادية وبديهية، وفضلا عن ذلك، فالمنهج المذكور ضعية نسبية جد سهلة تناقضها بوضوح بارز عداومة بعض مميزات الفن، بالرغم من جميع تغيرات الأسلوب والفترة التاريخية (سمر الفن، تعاييه، النظام الجمالي، مظاهر الجمال).

لجعل عمل فني أصيلاً، لا يكفي أن يمثل تمثيلاً حقيقياً مصالح البروليتاريا أو البرجوازية أو رؤيتها للعالم. ان هذه الميزة "المادية" يمكن أن تسهل فهمه كما يمكن أن تمنحه ملموسية اكبر، غير أنها ليست تأسيساً أبداً. ان عالمية الفن لا يمكن أن تتأسس على طرح عالم طبقة خاصة وعرض مفهومها لذلك العالم، إذ أن "الفن" بوجه أفعه الى عالمية محسوسة هي الانسانية التي لا تنحصر في أية طبقة خاصة، ولاحتى في البروليتاريا، "الطبقة العالمية" لكارل ماركس ان ايروس وثانا توس المرصين للتحدي بلا

هوادة، في مواجهة الألم والفرح، اليأس والإحتفال، لا يمكننا قبول تنويهما في مشاكل صراع الطبقات. فالتاريخ يتجذر أيضا في الطبيعة. والنظرية الماركسية أقل تبريرا من أية نظرية أخرى في تجاهلها الموجود بين المخلوق البشري والطبيعة، وفي تنديدها بالمطالبة بهذا الركيزة الطبيعية للمجتمع معتبرة أباهما مفهوما ايدولوجيا رجحيا.

فليكن البشر " حسب الأنواع " أي رجالا ونساء قادرين على العيش في مجتمع الحرية التي تقتل قوة النوع، تلك هي القاعدة الذاتية للمجتمع الخالي من الطبقات. إن تحقيق مثل هذا المجتمع يفرض تحولاً جذرياً لنبضات الأفراد وحاجاتهم، أي يفرض تطوراً عضوياً في الاطار الاجتماعي التاريخي. لا يمكن أن تكون أسس التضامن متينة أبداً إذا لم تكن جذورها تضرب في الهيكل الغريزي للأفراد. في هذا البعد، رجال ونساء يواجهون قوات نفسية جسدية يجب عليهم دمجها دون أن يكرنوا مع ذلك قادرين على تحصيل ما تضموه من طبيعي فطري. أنه ميدان الخلجات البدائية، والطاقة الغريزية الهدامة التضامن والتجمع يتأسسان على تمرّد الطاقة الهدامة والعنانية على الازدهار الاجتماعي لقرائز الحياة.



بلحيا الطاهر

- التراث الشعبي في رواية ربح الجنوب

بوشوشة بن جمعة

- المجازية والدرأوش

محمد السعيد عبدلي

- قضية الأرض في رواية ربح الجنوب

الأخضر الزاوي

- تأملات في رواية "نهاية الأمس"

ملف:

عبد الحميد

بن هذيفة

يرى الدكتور عبد الله الركبي أن هذه الرواية هي أول نص روائي ظهر بالعربية بعد الاستقلال و ينسب الدكتور محمد مصاييف إلى أنها تستفي جميع شروط الفن الروائي، ( تماثل لأول مرة وفي واقعية معتزلة وهادئة موضوعها اجتماعيا بهم الجماهير الواسعة من الشعب الجزائري ) (3)، يستطرد، محمد مصاييف ( لم تكن قصة " غادة أم القرى " لأحمد رضا حرجو، ولا قصة " الطالب المنكوب" لعبد المجيد الشامي من الروايات الناجحة من الناحية الفنية كهذه المكانة الممتازة التي تحتلها ربيع الجنوب ) (4).

يتفق الرأيان في أن ربيع الجنوب هي أول عمل روائي جزائري يتوافر على شروط الفن الروائي الأساسية، لأن غادة أم القرى التي صدرت في تونس سنة 1947 لا تعتبر من الناحية الشكلية والجمالية نصا متكاملا. وكذلك الشأن بالنسبة للطالب المنكوب التي صدرت سنة 1951 في تونس.

واعتقد أن الرأيين فيهما كثير من الإيجاب، والتفاضل في حق الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية، وخاصة رأي الدكتور محمد مصاييف، الذي يقول بأن : عبد الحسيد بن هدوقة يعتبر من أوائل الادباء ان لم يكن أولهم الذين التفطروا فنبا إلى الحياة التي تحياها الاسرة الجزائرية في الريف البعيد، وتعد بالريف القرى الجزائرية وخاصة قرى الجنوب، حيث تكثر الرياح الهوجاء، وتشتد العواصف، والعواض الطبعية، وتقسو الأرض على أهلها حتى يفتقدوا مع ذلك الأمل في هذه الأرض والحب والاخلاص لها، على حد تعبيره.

انه رأي مقال فيه شطط بوجهنا بأن الدكتور محمد مصاييف لم يطلع على أعمال محمد الديب

## بلحيا الطاهر

### التراث الشعبي في رواية ربيع الجنوب

عشرة، طالبة جامعية، تتابع دراستها بالجزائر العاصمة عند خالتها، وأثناء العطلة تنزله إلى القرية الريفية (رمز للقرية الجزائرية بعد الاستقلال) لزيارة والديها والاطلاع على حالتها هناك.

(1) الأم خيرة، بدوية تعيش بعنوة الريف، سلوك طيب ساذجة، واقعة تحت سلطة الزوج، سلبية في مواقفها معه، صورتها خالصة، ليس لها رأى ولا موقف.

(2) الأب الشيخ عابد ابن القاضي، رجل متسلط، يمثل طبقته (القطاع) في ذكائها، ونشاطها، وانتهازيتها، وقدرتها على كتمان حقدتها خدمة لصلحة عاجلة، ولكنه صاحب ماضٍ سيء أثناء الثورة التحريرية (فمن المعروف أنه أخبر ذات يوم الجيش الفرنسي عن وجود فرقة من المجاهدين في المنطقة استقاماً منه لابتنت زليخة) (5)، وهو السر الذي يعجزه ماله، مما يجعل موقف ابن القاضي محرجاً أمامه، فيحاول إبقائه في فخ تزويجه من نفيسة على غرار أختها قبل استشهاده، وذلك للمحافظة على أرضه ومنزله الاجتماعية في القرية (بالنسبة للماضي هناك نقطة سوداء في حياته لا يعرفها إلا مالك، وبالنسبة للمستقبل هناك أملاكه التي غلأ القلوب حسداً) (6).

أما نفيسة الرومانسية فقد كان موقفها أكثر إيجابية من أمها خيرة بسبب تعليمها، ووعيها بالأمور التي قارستها النساء في المدن، ورغم ذلك بقيت حبسية بيت مقلد الأبواب لا ترى إلا أبيها وشقيقها عبد القادر، تنتظر لحظة الفرج التي تتأخر عنها.

في هذا الجو الريفي المغمى بالخرافات، تصاب بمرض نفسي ثم تحاول الهرب عبر غابة، ولكن

في ثلاثيته، ولامولود فرعون (الأرض والدم، وأبن الفقير، والدروب الوعرة) والتي توحى عناوينها بأجواء الفقر والريف الجزائري بطوقه وخصوصيته التي ألهمت كاتب ياسين في استلهام (خيمة) ولنا عودة إلى الموضوع في تفهيد الفصل لاحقاً. مروج الجنوب هو الريف الجزائري، حيث تجري أحداثها في إحدى القرى النائية، الحياة الضئيلة، والطبيعة سيئة، حتى وإن كانت الأراضي الخصبة والهواء النقي يشجعان بمسيرة الفكر القطاعي بما يحمله من عادات وشبوع وأهوام وخرافات (الجن) والتمائم ومعتقدات أهل الريف الساذجة، إضافة إلى الوفاء، والتضحية والصبر، والكرم الذي هو طبيعة في أهل الريف، وكيف كانت تحاك المؤامرات والدسائس للهيمنة على هذه الأراضي الخصبة؟، والتي رافقتها تصميم للفكر المتحجر، متشكلاً في الشجيرة، وماشبهها، مسيطراً على عقول الفلاحين البسطاء بشكل ملقح للظفر، وذلك نتيجة الأمية والجهل، وكذلك لأن مصلحة شيوخ (القطاع) هو أن تشبع هذه الإنكار وصنع بها الناس لتبقى سيطرتهم كاملة على الأراضي المتنازعليها، وعلى العقليات البسيطة، يختلف الوسائل التي يمكن أن تستعمل في هذه الحروب غير المسلحة.

لقد حاول ابن هدوقة أن يطرح عدة قضايا ذات أهمية، كانت تشغل حيزاً مهماً في المجتمع، هذه الفترة العصيبة داخل قالب قصصي يغلب عليه الجانب الحكائي المذاب، محاولاً تخفيف الوسائل المستخدمة فنياً بهذه المأساة المتداخلة على صعيد النفس والاجتماعي.

لقد حاول تصور الشابة (الفاتنة) "نفيسة" وهي شخصية رئيسية "جاهزة" في سن الثامنة

الماضي، والحاضر، حديثها اقتناع مستعملة الوسيلة الأكثر التصاقاً بالحكمة، وهي المثل الشعبي، وذلك بحكم تشبهاً بتجارب الاجداد، دؤية على عملها، لا تعرف للكسل طريقاً، وهي محبة من طرف الجميع على مختلف مشارب انتصاياتهم السياسية والاجتماعية، اضافة الى أنها شاركت في ثورة التحرير، بما قدمته للمجاهدين من مساعدات، وقد استقبلت مالك بعد انفجار القطار، ولحاته من الهلاك المحقق لهول الحادث المرعب: (لم تعرف تلك الناحية طوال أيام الثورة سببها لتلك المأساة) (8). حيث بقي عندها للاستشفاء مدة طويلة، لا ينساها أبداً.

يرتبط ذكرى العجوز رحمة في النص بحقيقتين متلازمتين :

1) اقتناعها لصناعة الفخار: والتي كانت ترى بأنها صفة الاجداد، تحتاج الى عرق الاحفاد لاثما شكلها النهائي الجليل، وهو ما قدمته خلال عمره الطويل- عبر الامة الجزائرية- فهاهو مالك يسألها : (كيف أنت والفخار ياخاله).

- اتني صرت كالآلة الممشطة (9)، دلال تفانيها، بل افراطها في العمل الذي يحتاج منه الى حمل الطين على مسافة تبعد عن بيتها، ومن ذلك تصر (أنا والفخار الى الأبد) (10)

أن صناعة الفخار، والأواني عريقة، ومن المعروف أن الأساليب العملية تجري، وتباشر باليد ومعنى هذا أن الأساليب اليدوية للأعمال التشكيلية تستند الى ما قبل التاريخ من حيث مهارته المختلفة (11) وهنا دلالة على أن عمل الفخار أسند من طرف الكاتب الى العجوز رحمة رمز لعراقة القرية الجزائرية وعصفاها القديم في فم

ثمانيا يلدغها، وتتجر من الموت بأعجوبة على يد الراعي رايح الذي صار خطبا بعد خلاقه مع والدها، وتنتهي الرواية بمشهد مأساوي تلعب فيه الصدق دوراً أساسياً حين يدخل ابن القاضي مستترا كوخ الراعي رايح، محاولاً قتله، بسبب الفضيحة التي تورم أنها تصيب عائلته (الفنية)، وأثناء المحاولة تظهر أم الراعي المرأة (الهكماء) حيث تهوى عليه بالقأس من أجل ابنها، يختتم النص بالدم في نهاية مفتوحة، لأن الكاتب لا يخبرنا عن مصير ابن القاضي ولا الراعي رايح ولا نفسه، ولا القرية الريفية نفسها، ولا يساهم في حل العقد التي تشابكت وقيت على حالتها.

لقد تغاضيت خلال هذا التلخيص المختضب جدا عن ذكر عنصرين فاعلين في رواية ربح الجنوب، هما :

1) العجوز (رحمة)

2) الراعي (رايح)

وذلك لأنني سأفرد لهما تحليلاً مركزاً لاثما يجسدان موضوع بحثنا ومن خلالها نوظف العناصر التراثية في الرواية، بحيث جعلها رمزا لتواصل الحاضر بالماضي فيما يجسدانه في حياتهما البسيطة.

1 العجوز رحمة : صانعة الفخار، والتي نلتقي بها في النص شخصية جاهزة ككل شخص عيّد الحميد بن هدوقة، وهي تجسد دور الفنان الشعبي الماهر ( الفنان المبتدئ من بين جماهير الفلاحين البسطاء في القرية، تصبر عن ارتباط الجماهير بالأرض، عن أصلاتها وعن كونها تقتل امتداد لشعب عريق في ماض حافل بالنضال والثورة) (7)، امرأة خبرت الحياة، وتشبعت بتجارب

من طرف الانسان المستاء من الحياة، الذى عاش عصرا طويلا، وبدأ يفقد الأمل الذى كان يترجى منه فتح الأبواب للسعادة، التى صارت وهما، الا أن المثل الشعبي أعطى دلالة أهدى مما أشرنا اليه، وذلك لأن رحمة أرادت أن تلخص حياة الهادية الرتيبة، التى تنتظر ربح الجنوب لتلقها بقتامة حزينة من حين لآخر، عوض الأمل الذى يبعث الطمانينة في الانسان ويجعله معها للحياة، ومن جهة أخرى سيطرة الاقطاع، والفكر المتحجر على سكان الارياف، وذلك بحكم أن العجزو رحمة هنا في خلاصة الفكر الثورى المتحرر، الذى يسعى الى قلب الاوضاع السائدة، من خلال ممارستها للعادات التقليدية، وكونها ذاكرة شعب وحافظة أمة على أسالتها التى تحملتها من الاجناد، وهي تريد أن توصلها الى الاحفاد ورغم جميع هذه التفسيرات الا أن العجزو رحمة كانت نظرتها قائمة ومشاشة، لأنها لاتعرف - بما تملكه من خبرة - بأن واقع المنطقة لايشير بخير، ولذلك جرى هذا المثل الشعبي الحزين على لسانها، بأعشا ابعاء العشق لسير الرواية في انهاء تصوير الواقع الحزين لأهل المنطقة، قاما كما كان الكاتب يريد لبناء نصه فنيا، ولل فكرة التى سعى لمرفها من خلال كل ما يستعمله من أوصاف لذلك.

وهنا نلاحظ تكثيف المشاهد التى جاء سردها مختصرا في كلمتين، عوض الاطناب، والأوصاف المديدة للحالة التى يمشيها السكان، فيها هي الصورة تختصر، مكثفة المشهد العام للوضع، وللظروف القاسية، الطبيعة الصعبة الحائقة، وهامى الرواية تأخذ سياقا مرمرضا صمته عبارات شبيهة بهذا المثل الشعبي، جاءت من خلال الحوار الفنى الدائر بين الشخصين، والذى يتقبل المهارات

التاريخ بإيماءات هذا العمل الزخرفي التليد، وهو مرور وجودها كشخصية في النص.

وذلك لأن حضورها يرتبط بهذه الصناعة التقليدية، التى تمثل الجزء الهام لكهنة القرية في حد ذاتها، ومن ثم الأمة والمجتمع.

(2) حكمة القول : والمثل الشعبي جار على لسانها بسهولة التبع القياض، وعلوية الاشياء الصادقة، قساعها يحسن صاحبها بأنه أمام فيلسوف خبر الدنيا، وتعرف على أسرار الكون، وما ينطوي عليه لفر الوجود فيها هي تلتقى بالذك في دار الحاج الاقطاعي ابن القاضي، وأثناء حديثها أظهرت قدرتها الكلامية، ورغم أنه حديث عابر، وهي تعلق :

(الموت يوم، وللحياة أيام) (12)، فأعجب ابن القاضي بهذا المنطق الجليل في الحكمة السائرة، التى تفوقت بها العجزو، وللناسبة المعارضة السريعة وقال معلقا :

- (بارك الله فيك، مازلت لنا أبدا سنفا وتصعا) (13)...

معتزفا بقوة حكمتها، وإتقانها للتعبير المناسب، لأنها حافظت للمجتمع وعارفة بأسرار هذا الموروث المتدفق من التقاليد الإيجابية، إضافة الى أن الكاتب أجرى المثل الشعبي على لسانها بقوة ليؤكد هذه النظرة التى أشتتها، والمتصلة في كمين العجزو رحمة رمزا حيا للعادات الجميلة السائرة في المجتمع، فهاهي تتحدث مع خبرة عن جديد حياتها قاتلة :

- (الأناس، كما يقول المثل : " ناكلو في القوت ونسنتاو الموت) (14)

يقال هذا المثل الشعبي في الاوساط الريفية

القصيرة الدالة، والفاعلة في موضوعه.

والمعجوز رحمة نفسها تتلفظ بمثل شعبي آخر في مشهد مغاير فتقول :

- (لا تحشي الرجل الا حيث يحب القلب)  
(15)، وذلك في معرض حديثها مع خيرة ونفيسة، عندما طلبتا منها تناول الغداء معها، ولكي يستغني الكاتب عن ايجاد التبريرات الموضوعية، والمسكنة داخل اطار الرواية في سياتها العام، فانه جعل المعجوز رحمة تلجأ الى استخدام المثل الشعبي والذي يستعمل عادة للدلالة على أن قدمي الانسان تقودانه حيث يرغب قلبه. وأن القلب يذهب بالقدمين (الانسان) حيث يحب الذهاب ويألف.

2) الراعي رابع : وهو في النص صاحب (ناى) صوته جميل بحسن العزف عليه، في أوقات معينة يجعلها الكاتب مرتكزا فبا دالا على الحالات النفسية التي يعيشها الفرد في الاوضاع المذكورة.

ظهر مثلث لطيفته الهائسة، المحرومة، والتي عاشت خلال الثورة التحريرية مأساة الدمار، والتعذيب، والحرب، أما بعد الاستقلال فان وضعها المزرى جعلها تعاني أنواع الحرمان والتعاسة والشقاء.

ونظرا لهذه الظروف لجأ الراعي رابع الى المتنفس الفني، أو بتعبير أدق ألجأ الكاتب الى الناي لينثف فيه دماره النفسي، وأحزانه ويعرض عليه كآبته، لعله يساعده، على التعبير، وذلك باعتبار أن الناي وسيلة لا تقام لآوا الاغنية الشعبية التي لا يمكنها الظهور الا براسطة اللحن، الذي يقوم أساسا على (القصة) الاسم الشعبي للناي.

ارتبطت هذه الالة الحزينة، أو المعبرة عن الشقاء، بأجواء الرعاة والرعي فظهر رالع في أغلب

الاحيان حاملا لثأيه، أو جالسا لمداعبته باعنا منه صوتا متقطعا يملأ الشجون شفقة، رأسلا عبر الفضاء. أنات الانسان الذي يكتشف بأنه مهمش في الحياة، لا يعيره الناس أدنى لكمة تذكر باعنا عبر الالة البسيطة الدالة آفات وتوجعات الربة حاملا لأكثر من معنى لها هو في مشهد من المشاهد الحزينة، يبرز وكأنه يصرخ لها:

(أخذ ثأيه، وبدأ يعزف بصوت منخفض، لحذ  
لحزنها) (16)

يرتبط اللحن هنا بالتعبير عن وصف الحزن وذلك لأن رابع يعيش في هذه الاثناء - رغم تعاسته- تحت وقع الصدمة، لأن نفيسة نادته من الجهة الخلفية للدار لتكفله يبحث رسالة وجهتها الم خالتها، فيها هو يرى لأول مرة فتاة على مستوى كبير من الجمال والرشاقة، تتأديه باسمه الخاص وهي في حاجة الى خدمة يقدمها لها، ولكنه تلم به الظنون الى أن نفيسة التي كان يسمح عنه الكثير من الاخبار، تكون قد أعجبت به، لأر ملامحه البدوية وعضلاته المقتولة الناشئة علم طبيعة الاشياء. تروعه بأن نفيسة ابنة المدينة قد تحر وتتناه زوجا لها. اضافة الى أن النداء صاحبه بعض ملامح الاغراء، لأنها انتظرت من خلال الهم الخلفية للدار- الجهة المظلمة- عبر الطاقة المظلمة علم البستان، ثم أنها نادته باسمه، بعيد وقت المغرب وصورتها جاء خافتا حمله الى عالم سحري شفاف تعصت اخفاته لكي لا يسمعه أحد تحزنا على سر الرسالة، أما رابع فقد توهم، أن الصوت الخافت يخفي وراءه سرا آخر.

ودلك لأن فكرة البدوي الساذج، وكونه مراهما جعلاه يقتصر في رؤيته للأشياء على جانبها الجنسي، مما جعله يرتكب حماقة في الليلة الموالية

عكس ظروف انتمائه كما هو موضح في الشكل التالي. . . وتتمثل هذه المراكز مجتمعة في النص فيما يلي :

(1) المثل الشعبي

(2) الأواني الفخارية

(3) الناي

(1) المثل الشعبي — الذاكرة الشعبية المحسية.

(2) صناعة الفخار — العمل المتقن (التأصيل).

(3) الناي — الصوت (الشعبي) الحزين، / رجع

الصدى/

الملاحظ هو أن هذه الآثار التراثية الشعبية /

المثل الشعبي، الفخار، الناي/ تحصل في عمقها

مدلولاً مشتركاً، هو كونها تتعايش في بيئة واحدة

وكون حاملها هو الانسان البسيط، الطبقة

الاجتماعية المغمضة.

قد لجأ الكاتب الى دلالتها الفنية والاجتماعية

على السواء، فإذا كانت الوسيلة التعبيرية عند

المعجز رخصة (المثل الشعبي / صناعة الفخار /

وذلك لأن ظروفها الاجتماعية جعلتها على صلة بين

الجيلين زمن الاجداد (الماضي) وزمن الحاضر (الجيل

المتجدد) أو بتعبيرها (ماقبل وأثناء الاستعمار)، و

(مابعد الاستقلال) اضافة الى أنها تحصل ذاكرة

القرية (الجزائر) لأنها أنشئ دلالة (المحسب) وكونها

محببة من طرف الجميع لأنها «أم»، أما الراعي

رابح فانه لا يمتلك هذه الوسائل وإنما الاداة التي

يستخدمها هي (الناي) مطلقاً كذلك من ظروفه

الاقتصادية والاجتماعية، الطبقة، لأن مجتمعا

الرهوى الريفي لا يسمح للثقافة استعمال هذه

الوسيلة، وهذا العمل لا يقوم به الا الرجل ولذلك

حيث يدخل مستترا الى مخدعها، وشاهدنا نائفة،  
فشيخ نظراته الظمأى برشاقة جسدها الأهيف،  
ولكنها تشبهه شتما وسبا ينتهي به الى تغيير  
المهنة، بحيث يصير حطافا.

ان جميع هذه المراكز الفنية، يجعلها الكاتب  
والفما (مبردا) لتناول رابع لثايه، ومن ثم استحصاله  
لخدمة البناء الفني للنص.

وفي مشهد آخر يعطّر الوضع، وتشير  
الوسيلة، بتبدل الغاية، لأن الكاتب سعى الى تحصيل  
الناي بعدا أعمق من الأول، ومن تصور الراعي الذي  
رأينا بأنه ساذج الفكر والسليقة ولتلاط : (رفع  
الناي الى لحيه وراح يحزّو ويحزّو، وهناك  
ملتصقان بقدم الجبال، وشعر لأول مرة وهو يحزّو  
أن الثورة لم تنته.. أخذت الألحان تخرج من الناي  
حادة قوية ثائرة). (17).

لقد حصل الكاتب ناي الراعي رابع هجوم طبقة  
اجتماعية بأكملها، قامت بالثورة من أجل تغيير  
الأوضاع المزرية، ولكنها بعد هذه التضحية الكبيرة،  
تكتشف بأن شيئا مهما لم يشملته التغيير، وهو  
حياتهم الخاصة بؤسهم الذي عاشوه خلال الثورة  
وقبلها، لأن الراعي كان يقاسم أمه هذا الكرخ  
العفن، وهو لا يزال بعد الاستقلال على حالته.

هو السبب عنه الذي جعله يركز نظراته على  
قسم الجبال، لأنها رمز انطلاق الثورة التحريرية،  
دلالة التغيير، وكأنه يستعيد صورا من الماضي ثم  
ينثث في الناي ليخرج عن نفسه، بأعشا روحا  
متجددا في وسط الناي مستصلا هذا (المرتکز  
الفني) ليعطي النص معناه الدرامي، والذي أراد  
الكاتب أن يصوره باستخدام هذه الوسائل الممكنة،  
اضافة الى أن الناي يأخذ بعدا شعبيا مميّنا، يحاول

المتشبهين في المعجز رصة، وخبرة الواقعة تحت اضطهاد ابن القاضي ونفيسة حبسة العار، وأم رابع المرأة (الكساة) دلالة الصوت الجهنسي الذي لا يسمع من طرف المجتمع، ان صوت انثى كان يعذب نفيسة كثيرا بل أصبحت تنزف أوقاته انتصري بصوته الفاجع، وتسمع أناته الجميلة وكأنه يسليها ويفرج عن كربها، وأحزانها، ودواخلها.

وتجدر الإشارة إلى أن الكاتب قد فرق بين نوعين من التراث الشعبي إذ جعل أحدهما إيجابيا، وهو ماحولنا التحدث عنه، وجعل الثاني سلبيا، فندد به داخلها، وترك القارئ يحكم، ويحس بأنه ظاهرة مرضية في المجتمع وذلك حين صوره في اعتقاد الناس في نفع الميت عند التصديق عليه، ووضح آتية على قبره، وإقامة القدية، والاعتقاد في الجن، والاعتقاد في الشيطان، وإصابة الإنسان بها وتطهيره بسيفه، إقناعها عن طريق قراءة التلحيم والاحجية، وذبح الذبائح وإقامة الحضرة طلبا لنزول المطر، والإيمان بقناعة القهورة، وغير ذلك من المعتقدات والخرافات التي تروى بساذجة عقل الرهفي المؤمن بالقوى الغيبية الخفية (للأرواح) والتي تلقى وراء الأزمات الخطيرة التي تلم به كالمريض النفسي وحتى الجسدي، والموت والقسط (19).

لقد سخر الكاتب من هذه المعتقدات الخرافية بحيث جعل نفيسة تضحك أثناء مرضها، رغم إصرار والديها على إحضار من يفرج الجن من جسدها، ويسخر كذلك من هؤلاء الذين يرسخون هذه الاعتقادات في عقول الناس والذين يسميهم أهل القرية (بالعلماء) وهم أصحاب التعاويذ والرقي، وغير ذلك من المعتقدات الشعبية البسيطة الساذجة.

ولمحاولة تقريب (المثل الشعبي) المستلم داخل

هيا له الكاتب جو استعماله، وتجدر بأن رابع قد عبر من خلال نايبة على الشاعر نفسها التي أرادت المعجز رصة أن تثيرها في دواخل الانسان ومشاعره.

ومن هذا المنطلق أصل إلى أن توظيف التراث الشعبي حتى وإن تغيرت أشكاله، ووسائله إلا أنه يزدى الرسالة نفسها، يتفاوت في طريقة الاداء، ودلالة كل نوع تراثي، وكذلك حسب مقدرة الكاتب على استخدامه.

لهذه الأسباب ندرك بأن عبد الحميد بن هدوقة، كان يسعى من وراء استخدام هذه التعابير المتباينة - والتي يربط بينها باعتقادها الشعبي - أن يلمس كل نوع بلفظ اجتماعية لها خصوصيات ذلك النوع، بطريقة عالية من الادراك الفني لهذا التوظيف، وذلك لأنه عرف بحسه الشاعر كيف تصاع الأشياء، التي تربط المجتمع بزمته (الماضي والحاضر) ووسائل استخدامها، لأنها لا يمكن أن تكون عبدة كالبعد عن هذه الطبقات التي صاغت في الماضي وتعيد مجديها في الحاضر.

(هم الشعب، هؤلاء الفقراء... آه لو يعرفون فقط قوتهم الحقيقية...) (18)

إن الذي وقف على حقيقة الشعب هو الكاتب وليس شخصه، والذي نفذ إلى أحاسيس المعجز رصة، ويصورها فخارا جيدا وكلاما حكيما ويصل كذلك إلى أغوار الراعي رابع، وينفذ من خلاله في روح الناي فحبيبه، ويحملة أجمل أغاني البداية والارياف ليحبر من تعاسة قرية ربيع الجنوب.

إن حقيقة الشعب تكمن في هذا التراث الفني والذي جعل له الكاتب مكانة مرموقة في نصه، حيث جعلنا تحبه ونتماطف معه من خلال شخصه



4) **المحبة**: وهومن الأشكال الشعبية الشائعة، والتي تقال في جميع المناسبات لتبرير الزيارات المفاجئة، وتلطيف جو الاستقبال غير المرغوب فيه، أصدرته العجوز رحمة هو الآخر لتثبت النفوس بأن حبا لها (عائلة نفيسة) هو الذي جعلها تقوم بهذه الزيارة المحافظة غير المنتظرة منهم، أما صيفته المتداولة فهي كالتالي : (ماقشي الرجل، الا حيث يحب القلب) ويستعمل في بعض المناطق ب (لا) عوض (ما).

5) **التقلبات**: وصيفته (كل بلاد ومقاييسه) أي تقلبات الأمور ويحمل المعنى نفسه للمثل الشعبي (كل بلاد وأوطانها) طباعتها و / المقاييس / هي الطبائع والسلوكات التي يسلكها القوم في حياتهم الخاصة، وتصرفاتهم، يشته العجوز رحمة لنفسية عندما حضرت الأكل، فالحكي لا تخرج مشاهرها وتشهرها بأن ما أعجزته جيد وشهي قالت المثل الشعبي، موجزة الحديث حول أنواع الاطعمة وأصنافها.

6) **الطباع**: يصدر المثل الشعبي عن الانسان الذي يزود بلدا له خصوصيات قومه وطباعهم، وقد صدر هو الآخر عن العجوز رحمة ولكن بانه الحقيقي في النص هو الشيخ المسن، متوجها به الى شاب عائد من فرنسا، حيث يقول له (تبدلت الارطال) أي طبائع الناس لأنه يدرك بأن الشاب كان في فرنسا، داخل مجتمع آخر، ليس مثل مجتمع قرية ريج الجنوب، له تقاليد وعادات مغايرة كان عليه أثناء تلقي المثل الشعبي، وكذلك تغير طباع الناس، تبعا لتبدل الحالة والازدحام العامة، استذكرا لجبله الذي بدأ في الانقراض.

7) **الفرح**: صيغة المثل الشعبي : (إذا شيعت الكرش تقول للراس غني لي) ، يشه رجل حضر حفل

لنص من بيته قرية ريج الجنوب وأطعها، نحمد الى صنع جدول توضيحي لأهم الموضوعات التي حاول لكتاب أن يستنبطها من محمولته.

استعان النص بعشرة أمثال شعبية، تراوح مضمرتها من حالة الى أخرى حسب ما يناسب لشهد، وجاءت كالتالي :

1) **العجوزة**: أصدرت العجوز رحمة هذا المثل لشعبي وهي تنصح نفيسة ، وتخبرها عن معاناتها القاسية، لتثبت لها بأن صاحب المشكلة معها كانت خطورتها، هو الذي يعرف أسرار حلها، ولأحد غيره يستطيع معالجتها وتفهمها، وأن التجربة التي مر بها الانسان علمته ذلك، فهو حين يعاني ويقاسي يتملم.

2) **الايان بالقدر**: جاء هذا المثل الشعبي مكتملا لفكرة الأول، لأنه صدر عن العجوز رحمة، ليجد أن أكدت كبر سننا، عاوي تعلن نهايتها الحتمية، المنتظرة، والتي هي بيد القيد، لا يعرف عنها شيئا كذلك يدل على عجز الانسان (استناد الموت) تنتظر القدر الذي لا تملكه ورغم ذلك (تاكلو القوت) / الحاضر / التصادم بين الزمنين، الحاضر والمستقبل، فأما الأول فمطموع بتماسه لأن / القوت / القليل، الفقر أما المستقبل فنامس، / الموت / الفناء النهائي / والانسان مزيج بين زمانين شقيين.

3) **الصلوكة**: صدر هذا المثل هو الآخر عن العجوز رحمة، أثناء حديثها عن القهوة، واكنه يقال على عكس الصيغة التي ظهر عليها، ونصه : (هي بيضاء وأفعالها سود) عن المرأة الحقود الشريرة الانفعال، التي تعلن مكرها وغيرتها، وتظهر سلوكها السيئ أمام خصمها، فيأتي المثل الشعبي تعجبا في سلوكها، وأخلاقها السيئة.

أهل القرية، ومع ذلك كان أبوه يقول هذا المثل الشعبي لكل من يسأله عن ابنته.

لسنا هنا في صدد شرح مضامين ومعاني الأمثال الشعبية المستخدمة في الرواية، ولكننا حاولنا إيهام الفكرة التي سمت الشخصيات إلى توصيلها إلى المثل في داخل النص، وخارجها، وذلك لترابط بين الشبكة العامة التي استعملت لهذا الغرض، ولتوضيح هذه الفكرة ستعود إلى رسم شكل يساعد على تصور الشبكة المعلوماتية لتداخل الرسالة الموجهة للمثل الشعبي.

ويمكن إجمالها (هذه العلاقات الناشئة بين الشخصيات) من خلال استعمالها للموروث الشعبي بواسطة البث المستعمل في الشكل (02) في كونها مركزة فيها يساعد على تعميق العنصر، وفي الوقت نفسه يسهم في إعطاء البعد الجمالي لهذا النص.

ومن الأمثال العربية الواردة في النص، ثلاثة هي :

- 1) ضرب عصفورين بحجر، ص 46
- 2) لا تكن حرا فتبلغ، ولما لا تفعل، ص 28
- 3) من لا يحدنه قلبه لا يفيد تذكيره، ص 28.

إن هذه الأمثال العربية لم تصدر عفوية من طرف شخصيات أثناء حوار أو مونولوج، وإنما جاءت داخل سياق عام تسجله على الكاتب، وهو أن الاتيان بالافكار العميقة المفصلة على لسان الشخصيات المثقفة الواعية شيء طبيعي ومحبب إلى النفوس، بل مطلوب في الأعمال الأدبية ولكنه شيء غير مقبول ولا منطقي على لسان الشخصيات الشعبية عديمة الثقافة الكافية التي تؤهلها إلى التفكير، وهو كذلك دلالة على أن الشخصيات كانت مجرد (دمى) بيد الكاتب، يحركها ويتحكم في كلامها، ويتخذها مجرد أدوات للتعبير عن أفكاره الفلسفية ومواقفه من الحياة، وهو شيء محبب لأنه يضع الشخصيات المختلفة بطبيعتها ومكانتها الاجتماعية ومطامعها في مستوى واحد

العريس، ربما كان جاثما، وبعد شبعه أراد اقتناح الحضور بضرورة (الفرح) بعد الأكل، استلمه الكاتب ليجمعه مركزا فنيا في سير الحدث العام للرواية، فهو يريد عرض ساعات فرح أهل القرية، بعد أن أظلمت على أحزانهم وتماسكهم، وكان عليه أن يجد مبررا لهذا الفرح، فلجأ إلى المثل الشعبي، والذي يدل مضونه على أن البطن القارعة لا يمكنها التفكير في الغناء، ولا في مايت يصله إلى الفرح.

8) الاختلاف: صيغته (أنا في واد وأنت في واد) يصدره الإنسان الذي يختلف مع آخر في كل شيء، لا في المبادئ، ولا في الأهداف . . . وهو ما حدث بين ابن القاضي، ومالك، فكل مايتصوره مالك مقيما براه ابن القاضي غير ذلك، وهو اختلاف طبقي في الأصل، صار تنازعا في الأفكار والمبادئ. وقد صدر عن ابن القاضي، عندما وجد الفرصة سانحة أمام مالك الذي كان عدوا له في وجهه النظري

9) العامة بالمثل: (اليوم عدو وغدو عندك) لعله من أهم الأمثال تناولها بين الطبقات الاجتماعية المختلفة، والأكثر انتشارا لتحملها لثمان عديدة من أهمها مايلي :

- 1) إذا ساعدتني اليوم، أساعدك غدا.
- 2) إذا جئتني اليوم، أجيئك غدا.
- 3) إذا تركتني، ولم تساعدني، سأعاطلك بالفل.

وقد أصدره رجل عادي متوجها به إلى ابن القاضي، من باب النصيح، وكأنه يحرض على معة الرجل.

10) العزبة الصالحة: صيغة للمثل الشعبي كما يلي : (الولد الصالح مثل الأرض الصالحة، إن لم ترحمك الريح الكثير، فلن تخرسك) يقال في حق الرجل الذي اتبعته تربية أولاده، ولم يحصل منهم على منفعة تذكر بعد مدة، ولكن بمرور الوقت، قد ينجمون في حياتهم ويعودون عليه بالنفع وقد صدر عن (أب) المعلم الذي كان محط حسد الكثير من

الشاب، وهكذا.

المراجع:

- (1) عبد الحميد بن عذوقة، ربح الجنوب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الطبعة الثانية، 1975 الجزائر.
- (2) أنظر: د. عبد الله الركبي، النثر الجزائري الحديث، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة 1978، ص 99
- (3) د. محمد مصافي، الرواية العربية الجزائرية بين الواقعية والافتراء، ص 17
- (4) م.ب. ص 179.
- (5) أنظر: د. محمد مصافي، الرواية العربية الحديثة بين الواقعية والافتراء، ص 179
- (6) الرواية، ص. 53
- (7) الرواية، ص. 47
- (8) (توفيق التراث في الرواية الجزائرية) عبد الحميد بوزابر (دراسة) مجلة (أمال) العددان 51، 52، 198 - ص 10.
- (9) الرواية، ص. 53.
- (10) الرواية، ص. 60.
- (11) الرواية، ص. 16.
- (12) أنظر: جيل الطيب عقاب، الأرائي النطورية الإسلامية، ديوان المطبوعات الجامعية، الطبعة الأولى 1984 الجزائر، ص 44
- (13) الرواية، ص. 61.
- (14) المصدر والصفحة.
- (15) الرواية، ص. 17.
- (16) الرواية، ص. 31
- (17) الرواية، ص. 102
- (18) الرواية - ص. 110
- (19) الشكل (01) هو شكل توضيحي لتأثير (التراث الشعبي) /الفني/ في الحاضر والمستقبل، وكون الرمنين الآخرين مجرد (صلى له) - الرواية، ص. 181.
- (20) أنظر: (توفيق التراث الشعبي في الرواية) /دراسة/ لعبد الحميد بوزابر، سبق ذكره، ص 110

من التفكير (20) مع من هو مثقف فعلي وواع بأصول الفلسفة والتفكير، وخاصة عندما يتعلق الأمر بأبسط الشخصيات في النص، فمثل العربي (ضرب عصفورين بحجر) صدر عن شيخ أمي صاحب مقهى القرية، أثناء لعبة (الدومينو) الشعبية قال هذا المثل لمجموعة من البسطاء كانوا يلعبون معه ليشرح لهم فكرة بمعنى المثل.

أما فيما يتعلق بالمثلين : (لا تكن طورا فتطلع، ولا سرا فتفزع) و (مالا يحدثه قلبه، لا يفيد تذكيره) فقد صدر عن خبرة أم نفيسة، وجهتها للمعجوز رحمة، وسبق وأن عرفنا المستوى الفكري الذي ظهرت عليه خبرة في الرواية، فهل يمكن أن تصدر امرأة من مستوى خبرة هذه الأمثال العربية السائرة ؟ قد يكون معقولا لو أصدر العالم كلانا مثل هذا...

وحق ولو افترضنا أن هذه الأمثال العربية قد صدرت عن باث..... فلفظي في مستواه العلي والفكري، فإنا نعتقد أن موضوع الرواية كما سبقنا الإشارة، لا يناسب هذا المستوى الثقافي. لأننا أمام سكان قرية ربح الجنوب الرفيعة التي يزمن أهلها بالخرافات القاتمة حول الجن ويطلبون الاستشفاء عند صاحب التائم و(الحروز) فلا يمكن أن يستقيم في أذهاننا إلا المثل الشعبي، الذي سهل معناه، وألفته الأذان، وجرت لفته على ألسنتهم دون استعصاء.

ان الاستنتاجات الجزئية التي يمكن أن نسجلها في نهاية هذا..... بخصوص عملية توظيف واستلهم الأمثال الشعبية، لاضفاء خصائص الواقع التي تحركت داخله شخصيات الرواية، ولتكون معبرة بصدق عن جوها الطبيعي والحقيقي، أصدرت المثل الشعبي الذي برزت صورته بالشكل التالي

- (1) أنه مناسب لحياة أهل القرية وثقافتهم.
- (2) دال على سذاجتهم في التفكير، والتعامل.
- (3) يقال لاساءة، النصح من الأكبر إلى الأصغر، ومن العارف إلى الذي لا يعرف، ومن الشيخ إلى

بوشوشة بن جمعة

## الجازية والدراويش

جزائر الاستقلال وأسئلة  
المصير

إن بدت هذه الرواية شبيهة - من حيث المضمون - بنص "روح الجنوب" (2) و"نهاية الأرض" (3)، من خلال طرحها لإشكالية الأرض والإقطاع وما ينشق عنها من صراع بين ما هو محكم واقعا وما هو مستحيل واستشرافها على السبيل ذاته - للدور الذي يمكن أن تضطلع به المرأة في بناء جزائر الاستقلال ونحت ملامحها المصرية، فإنه تختلف عنهما كثيرا من ناحية الشكل والمخطط وصيغة السردية وتقل تحولا نوعيا في تجربة الكاتب عبد الحسيب بن هذوقة الأدبية من الواقعية التقليدية، إلى كتابة باحثة بسكتها حاجس التجريب من خلال مفارقة الشكل التي تجسدت في التعامل مع التراث وتوظيف عناصر أساسية منه وقد تقل هذا المسعى في الإشتغال على السيرة الهلالية وتجاوزها إلى الأسطر، للتعبير عن شواغل الكاتب التي أفرزتها جلسة التحولات التي كانت تشهدها جزائر السبعينات في مختلف بناتها والكشف عن مواءمة تلك المتغيرات الجديدة، في صياغة تزاوج بين الواقع والرمز إلى حد التداخل والتماهي وإلى درجة يصر معها تحديد تخوم كل من الحقيقة والحبال، التاريخي محلا في السيرة الهلالية وبالأسماء شخصية الجازية والواقعي مجسدا في جزائر السبعينات وإشكالية تحديثها.

ويؤكد الكاتب ذاته هذا التحول الذي تشهده الرواية في المسار تحريته الأدبية القصصية من الروائية أساسا، فيقول: "قبل الجازية كنت أكتب بطريقة تقليدية إلى حد ما، مراعيًا أن ذلك كما أكثر ملاءمة للقارئ الجزائري في تلك المرحلة، و

ومع ميلاد الزمن:

ولدت الجازية

والدراوش

والسبعة

والزاعة

والشاميط

وهكذا بدأت القصة... [5]

والواقع أن الرواية تبدأ "مع ميلاد الزمن" الذي تزامن وميلاد الجازية الشخصية التاريخية والتراثية الموطنة، فجاءت الرواية مجزأة إلى أربعة أقسام، كل قسم منها ينضوي تحته زمن

يحدد الأول لضاء السجن، وهو يحبل على الماضي لانهائه على الاستدكار الذي يتولى سره وقامته السجن الطيب بن الأخضر الجاهلي، خطيب الجازية ولئنهم ينزل الأحمر أحد الطلبة المتطوعين الذي يجاسر على مراقبة خطيبته الجازية أثناء انتظام الزردة التي أقامها أهالي الدشرة احتفاءً بمقدم هؤلاء الطلبة.. وتسرد أحداث هذا الزمن الأول في شيء من التداعي من الزنانة، فأصبح التذكر نوعاً من الممارسة المسلية تخفف وطأ المعاناة النسبية التي يكابدها الطيب في هذا السجن الرهيب: يقول مثلاً: "... تتراكم الذكريات في نفسي.

تطج أساساً القربة والصنصاف والعين والفتيات. جامع السبعة والدراوش. الطالب صاحب الحلم الأحمر والجازية! [6]... أرى أمي التي تتكلم مع أبي بلا صوت أمام أبي أرى متاجل

كان بعض النقاد يظنون أن ذلك تصور مني، كما أن هنالك من يتهم اللغة العربية بأنها لا تفتح الفرصة للأساليب الحديثة في صياغة أو بناء الرواية ولقد أحببت أن أبين أن اللغة العربية يمكن أن توفر قالباً حديثاً لا يقل - إن لم يتفوق - على الرواية الحديثة في أوروبا، والتي رغم تفهمها في الشكل تغتفر إلى موضوع أو قضية، أما أنا فأكتب رواية تحمل قضية [4].

ويعتبر هذا التحول النوعي في ممارسة الكتابة الروائية عند ابن عدوة في هذه الرواية محدوده إلى التراث، وقيامه بتوظيف شخصية الجازية أساساً دون غيرها من المكونات التي تشكل عوالم سيرة بني هلال وهذا ما أضفى ميسماً خاصاً على نص "الجازية والدراوش" من خلال مجاور التاريخي

والواقعي ولماورهما، فضلاً عن تزاوج الحقيقة والرمز وما أسهم في إنتاج نص جديد يمثل السيرة الهلالية ولكنه يتجاوزها من خلال ما يضيفه على جازية بني هلال من أبعاد ودلالات حديثة تتصل بالزمن الحاضر: جزائر الاستقلال.

1- في حادثة الشكل الروائي:

تتجلى حادثة رواية "الجازية والدراوش" في، بنية شكلها قبل موضوعات محتواها، إذ يدل أن بعض الكتاب إلى تقسيم روايته إلى فصول لحمل أرقاماً أو عناوين بينة، قسمها إلى أزمنة:

"قبل ميلاد الزمن

قبل ميلاد الزمن كان الجبل

وكانت العين

وكان الصنصاف

\*\*\*

وكما أن مشاهد اللوحة يراها كلها في لحظة واحدة... بدايتها ونهايتها، ومن خلال هذه النهاية يزداد تفهماً ووعياً بالنهاية. كل هذا تعبّر عن التداخل بين الماضي والحاضر...<sup>[9]</sup>.

ثم إن فضاءات المكان في الرواية تتعدد وتتنوع، لتكتسب بذلك غنى ودلالة يكشف أبعادها الرمزية إلى جانب ما تتوفر عليه من علامات وجود والقي.

فقد اختار الكاتب لأحداث روايته فضاءات أسهمت مجتمعة - وإن بدت في النص منفصلة - في نسج البنية الدرامية من خلال ما يقوم بينهما من تقابل وما يجد فيها من صراع فضاء السجن يمثل فضاء التجربة وما يلونها من معاناة، وكذلك فضاء التذكر، حيث يشهد الطيب ذاكرته كي تتيح في كل شأنا الماضي المعن منها والمفرح وهو قليل، ولذلك فهو يقترن بالزمن الماضي الذي ينبعث في الحاضر. وقد حدّد الكاتب بالزمن الأول، الذي يمارس فيه الطيب الحلم مع التذكر، ثم إن هذا الفضاء يمثل الموقع الذي تنطلق منه أحداث الرواية من خلال فعل الإستذكار وتجليات الحلم وهو يرحي بالإجبار والإتغلق ومن ثمة غياب الحرية والانتقطاع عن العالم الخارجي ليجسد قهر الذات واستئثار الجسد. وهو بذلك ينهض مقابل فضاءات الدشرة والقرية الجديدة التي تتميز بالحرية والانفتاح - على الأقل الطبيعي - لتمثل في الواقع فضاء سجنيا توشّر له عديد العلامات النصية التي تؤكد مظاهر الإتغلق على العالم الخارجي والانتقطاع على حركة

التاريخ من خلال التشبث بالموروث من العادات والتقاليد، وتكريس العقلية الخرافية التي تتزاحم والأسطورة "حاكم السجن واحد في كل مكان. والسجن واحد في كل مكان! ما الفرق بين القرية

الفلاحين والدرّاش، أرى الشاميط يأتي إلى الدشرة مع المتطوعين.

م أراه بقروني إلى الدرك، يضع الدرك القيد في يدي. ويقول: القانون! القيد قانون<sup>[17]</sup>.

أما الزمن الثاني، فتجسده فضاءات أكثر انفتاحا وكثافة من حيث الحوادث التي تجد بها ويقترن بالزمن الحاضر ويستشرف في الآن ذاته الزمن الأثني من خلال الحلم. تتولى السرد فيه الذات الكاتبة، مداره الدشرة والقرية ومعدا، المهجر. وهو يصور بؤس الأحيالي المادي، ويكشف عن مظاهر تخلفهم الفكري والخصاري، في ظل سيادة العادات والتقاليد التقادمة وتواصل هبسة كل من الخرافة والأسطورة.

وتعكس هذه البنية المزدوجة للزمن جدلية العلاقة القائمة بين الماضي والحاضر والصراع بين الأصل والمعاصر من أنواع القيم ومناحي الفكر، وممارسة الواقع، وهذا ما يفسح عنه الكاتب على لسان الطيب السجين: "لم أكن مؤمنا بشيء"، تلك كانت مصيبتني، لم أكن من أهل المستقبل، كنت العصف الذي تلتقي فيه الأزمنة<sup>[18]</sup>. وهو ما يكشف عن أزمة الكاتب النفسية والإيديولوجية وهو يمارس كتابة هذه الرواية، ويبلورها أكثر قوله الذي يفسح عن خلفية اختياره مثل هذه البنية الشكلية لروايته: "وفي الواقع قلّنتي أحببت أن أشير بطريقة هذا البناء في الرواية إلى الهدف الأساسي وهو تفسير الحاضر بالماضي وتداخلهما.

فهذه الطريقة أيضا تجعل الرواية أشبه بلوحة مكونة من خطوط متوازية، ومتقاطعة وتدخل الخطوط والألوان مع نغمة الرواية حتى تكتسب اللوحة

والحكومة على نقل أهالي الدشرة إليها، مقابلاً لهذه الأخيرة التي سيتم بناء سد مكائها. وهي في الواقع قرية خيالية صنعتها أحلام الشاميطة لكي يقضي بها مأربه إذ لم تتجسد في الواقع بعد أن تبين عدم صلاحية موقعها من خلال التقرير السري الذي أرسل به الطالب الأحمر إلى الحكومة قبل موته، ومن ثمة فهي عبارة عن وهم أو أكذوبة صمد إليها الشاميطة وأتصاره لخداع القرويين البسطاء من جهة وخدمة مصالحهم من جهة ثانية وهي بذلك تقتل القرية النموذج الذي يطلب فلا يدرك، هي نموذج الدشرة بكل ماضيها ومستقبلها: «قرتنا القديمة معتمدة دوماً بالضباب تتعتمد فيها الرؤية» [12].

٢- شخصية الجازية: جدل السيرة والرواية أو تدخل التاريخ والواقع

تبهين شخصية الجازية على عالم الرواية من خلال حضورها الفاعل في فضاءاتها وتأثيرها المباشر في شخوصها، وقبيلها مدار أحداثها. فكل نضاً تحمل به شهد التحول والتفسير وكل شخصية تلتقي بها تترك فيها عميق الأثر وتقتل انعطافة لها في مسار وجودها وأخيراً فكل حدث يجدد إلا وكان يشاقه منها وعودته إليها بعد أن يكون قد فعل في الآخر.

ويبدو أن كاتب الرواية قد عصد في رسمه للامح صورة الجازية الأساسية وما يميز شخصيتها من سمات مفيدة تشترك في عرضها الروايات المتعددة والمتنوعة للسيرة الهلالية إلى المحافظة على اكتمال المعالم التي اقترنت بشخصية الجازية وجعلتها الرواية الثفوية ترقى إلى حد الحرافقة وتترك مصاف الأسطورة من خلال ما نسجت حولها من حكايات مجاوزت الواقع إلى العجائبي، وما

والسجن! الشاميطة هناك والحارس هنا...» [10].

وسم الإطلاق تسمية كل الدشرة والقرية لجعل منها الفضاء النمطي للريف الجزائري. فقد ركز الكاتب على وصف الموقع الجغرافي وبعض الخصائص الطبيعية والجيوولوجية والعمرانية، مما كشف أبعاد الرمزية والدلالة، فوجدنا في "رأس جبل" يشير إلى الشيوخ، بينما يرمي الصنفاء والعين بالحصب والحياة، في حين يرمز "جامع السبعة" إلى التراث الديني والعقائدي الذي يلوته العجائبي من خلال عوالم الحرافقة والأسطورة، لتتبدد الدور الواطنة في النهاية بؤس الأهلى وشظف عيشهم وذلك فإن الدلالة الرمزية تطفى على البعد الواقعي للدشرة تلك القلمة المنبئة التي "تحمي الفكر والتقاليد والعادات وتقتل الأصالة" ومجسدا في اعتزاز - هي قرية من الألق تتعالى على السهل، وتسخر من المدينة إلى حد الإشقاق عليها. القرية ليست مكاناً أر عنصرها من مكان. شخصية من شخصيات الرواية [11] فهي منشدة إلى الماضي مجسدة بذلك الجزائر التي يهين عليها الفكر الفبي، المنطلق على حركة التاريخ والواقع وتسكنه الحرافقة والأسطورة من خلال ممارسات الشعوذة التي يقوم بها الدراوش وصدقها الأهلى من طريق الإيمان بكرامة الأولياء والنذر لهم وإقامة الزردة والحضرة التماساً لرضاهم وهي طقوس يمارسها مجتمع الأهالي في ساحة القرية للفرقة أو لأشباع فضول ، حيث تقام حلقات الرقص الصوفي ويتم تنبؤ الدراوش بما سيحدث وتبلغ الحركة مذاها الأقصى في الحضرة فتنتاب الدراوش والراقصين حالة ذهول وغيبوبة تصل حدود اللامحسوس من خلال لمق المناجل الحمراء..

تنهض القرية المهددة التي يصل الشاميطة

لم يكن شخصا، كان شعبا!  
كلهم يعرفون متى استشهد، لكنهم لا يعرفون  
توبه، لم يدخن في

الأرض، دفن في حناجر الطيور! [14]

انتضت طفولة الجازية دون أن يعرف أحد  
كيف، حيث تولت تربيتها إحدى القرويات  
الفضليات عائشة بنت منصور، "مناضلة كبيرة  
ومجاهدة، كجنانها الصالحات، يعرف نضالها  
وجهادها العدو والصدق" [15].

وكان ظهورها فجأة في إحدى الأماسي عندما  
شاهد أهالي البصرة فتاة عائدة من العين مع النساء  
ذات حسن لا مثيل له، كم هي جميلة الجازية!

هي الجمال تجلى في أروع مكنوناته!.. إن  
جمالها مخيف! إذا! ابتسمت بهتزاز الوجدان إليها وإذا  
تكلبت تنفتح النفس كلية لاحتضان كل ذبلاتها  
صوتها! [16]

وهكذا علق بها الجميع وسعوا إلى نيل رضاها  
طعما في الظفر بها، فطفت بذلك مدار تنافسهم  
ومشار صراعهم أزواجا حراما. وأن كل واحد منهم  
يلالئ حنقه عندها بطن أن الحياة استوت له... ثم  
ير زمان لا شمس فيه، يشبه الليل وليس ليلا،  
أعيش أزمانه واحدة واحدة، ثم أتزوج بعدها. يموت  
كل أبنائي المولودين من زوجاتي الحرام. أتزوج زوجا  
يشهد كل درويش الدنيا! [17]

وفي الواقع، فإن أحداث الرواية ووقائعها تؤكد  
إلى حد كبير صدق هذه النبوة وذلك من خلال  
مختلف العلاقات التي ربطت شخوص الرواية  
بالبجازية وما انتهت إليه من مصائر درامية في  
الأغلب. وهي العلاقات التي أسهمت مجتمعة  
ومتفاعلة في إغناء الأبعاد الدلالية لشخصية

نسبتة إليها من أفعال تتخطى حدود قدرة الفرد  
لتتقرب بالهناق ويتجلى منزوع توظيف الكاتب  
لمكونات صورة الجازية كما تفتت في التراث  
الشعبي والمذون على حد سواء في تأكيد على  
عراقة النسب وثقافته، وتجليات الجمال والفتنة  
والإفراء وما قارسه في الآخر من أثر يكون مبعث  
غيرة وتنافس وصراع بغية الظفر بها.

غير أن الكاتب صد - في ذات الوقت - وهو  
يبحث شخصية الجازية إلى أن يخفي عليها ميسم  
الحداثة والمعاصرة من خلال ما حملها إياه من أبعاد  
جعلتها تتجاوز المدى التاريخي إلى أفق واقعي  
تمجده جزائر الاستقلال، وهو ما سيحيل وجوه  
التاريخي التراثي إلى رمز تتكشف أبعاده ودلالاته  
عبر مسار الرواية، وذلك من خلال جدلية التاريخي  
والمعاصر، الواقعي والتخييل، الجمالي والسياسي.

سيرة الجازية في الرواية تتقاطع في أكثر من  
علامة بارزة وسيرة جازية بني هلال، غير أنها  
تنتهي إلى تجاوزها ومن ثمة الاختلاف عنها اعتبارا  
لما حصلته من سمات معاصرة، أهلتها كي تشكل  
عوالم سيرة جديدة، تقترب بواقع الجزائر المعاصر زمن  
الاستقلال دون أن تقطع صلتها بسيرة الجازية  
الأصل.

فالبجازية، كما يعرضها المثنى الروائي، ذات أصل  
هريق، ونسب نقي، رفيع، منه تستمد الشرف  
والمجد، فهي بنت أصل، أبوها شهيد عظيم، أمها  
صالحة... [13].

"ماتت أم الجازية قبل الوضع

أبوها لم يعد من الحرب

رفاهه قالوا، قتل بألف بندقية!



فلنكفها ويحسون بها، دون أن يضقروا منها بطائل.

تكتشف من مأساتها التي أطلععتها نبوءة العرافة عليها، في قولها: "مأساتي أنني لن أتزوج زواجاً حلالاً في وقت منظور... جاءت إلى البيت، وأنا صغيرة امرأة غريبة الأطوار تقرأ اليد، أنيأني أنني أكل عشيبة تنبت في جبلنا، لا يعرفها أحد، تقيس صغيرة حتى اليوم الذي أتزوج فيه حلالاً، وأن أزواجي الأولين لن يكونوا شرعيين. سيكفون الآخرين، كلهم يرمونني لغاية، لا تتلاقى مع الحب الذي أبحت عنه لدى الزوج.

هم نهار وسامسة أكثر منهم خطايا" [25]. ويتغلق أفق العلاقة بدخول العطب السجن بعد أن اتهم بقتل الطالب الأحمر الذي راقص خطيبته الجازية في الحصرة، ودنس بذلك الشرف في منظور العرف والمادة فكان الأخذ بالثأر محرواً للعار.

لما العائد الذي رجع من المهجر إلى الدشرة ليتزوج بالجازية بعد أن بلغته أصداء جبالها وما نسج حولها من حكايات ذات طابع غرافي وأسطوري، فتقتن في إدراكه بالغلم الخرافي والأسطوري ويكون هو الحال.

"إنها الجازية الحلم التي جاء به من آخر الدنيا" [26] وهو الحلم الذي يشاركه فيه كل أهالي الدشرة، فهي "الحلم الذي يبيت كل ليلة في فراش كل راع وكل فلاح وكل دروش! هي العروق الماضية، وهي الثمار التي ستولد أجي حامية فوق رأس جبل، من يستطيع قبضها" [27].

ولما كانت الأحلام لا تتحقق لكل الناس [28]، فقد كانت الجازية الحلم الذي استمعى عليه تحقيقه إذ تعذرت عليه حتى رؤيتها بعد أن تروم أن التي كان يلتقي بها في بيت العجوز عائشة بنت

الجازية وتكتيف هلالها الرمزية، خاصة إذا ما أدركنا أن كل تلك الشخوص تنود في تلك الجازية، ويقدم كل منها رؤية خاصة لها وإن كان المقصد مشتركاً عند جميعها وهو الاكتران بالجازية، التي تجاوزت أصداء شهرتها تخوم الدشرة إلى المهجر.

فالطبيب تقابله الجازية كتنشال ضخم، يلا الفضاء" [18]، وهي تقتن في نظره بالحياة وتقتل بذلك اكتمال الوجود إذ هي "بست قبة. هي شي. آخر هي مسجوعة من القوم والرقائق. هي برمتها" [19]

يقبل التقدم إلى خطبتها بعد تردد، وإخاخ طيبه الأخضر الجبائلي عليه ب"أن الزواج من الجازية شي. لا يد منه. هذا الزواج مسؤولية نحونا ونحو الدشرة" [20]، وتقبل الجازية به زوجاً مع إيفانها بعض المخاوف عليه: "أقبل زوجاً ابن ممي الأخضر. لكن أخشى عليه من دساتس الجلي تارة والخي أخرى: كل الناس حصون بها لكنهم بريهونه، إنها ابنة الشهيد الذي قتل بألف بندقية" [21] وذلك كان الجميع ينسج عنها الحكايات إرضاء لأهوائه ورغباته، فانتقلت بسرعة تفوق التقدير من الأكنة إلى الخيال الرب، وأصبحت أسطورة [22] بعد أن "أشيعت حولها ألف خرافة، تفوق كل ما شاع من طواهر حول الجازية الهلالية" [23] وأصبحت بذلك موضوع تعبد الأهالي والتي تستمد منه قيمتها وانضالت إلى أساطير الدشرة التي تتسل في السيمة والدراوش والصفصاف، حيث كانت غريبة الأطوار، لا تستقر على حال، هيونها تعد وتترعد. أستمها ترتفع بالنفس إلى البعيد من

السد، لكنها كالنور قربها محرق" [24]، فكانت لذلك مصدر رغبة ودوية، إقدام وإحجام، صحة الخال وهسيرة الرضى، جعلت الجميع يدورون في

صوفي وما يعتقدونه من مقومات تفكير غيبي متوارث ومتفادٍ في الآن ذاته وهكذا فإنها يعود الفضل في تحويل هؤلاء الدواوش من السلبية التي طبعتم ممارستهم للوجود إلى إيجابية بناءة تسعى إلى تشكيل عوالم أمثل وذلك فإن "الجازية" أخرجت الدشرة من سبات القرون، أعطتها حياة حافلة خصبة بذل حياتها الميتة" (35) وهو ما يحل دفاع والراحة عنها وخصائهم لها من كل شرب يسقى إلى الاقتراب منها والقوى بها، فهي في نظرم "أكثر من امرأة!" (36) بل هي في نظر الأهالي "ليست فتاة هي الحياة. من دخلت داره قاض خبره وعلا لهما" (37)، فتتمكن من إثارة نفرتهم وخصيتهم مستعينة بالدواوش فيبتولون هم أيضا -وشأن الدواوش من السلبية إلى الفاعلية، من خلال قرارهم الدفاع عن أرضهم وتقديم الشكاوي إلى الحكومة حتى تتراجع عن قرار ترحيلهم عن الدشرة إلى القرية الجديدة، "ياويلي السباع تخاف من الكلاب والأعداء صاروا أحباب".

ياويلي الأبطال هربوا والآن ذل لهم!

ياويلي الساعة جات. واللي ما عاش في الحياة ما يعيش في  
المحاص... (38)

وهكذا يتحول احتفال الحاضرة إلى حدث حاسم في حياة الدشرة والأهالي ويتخذ أبعادا مأسوية وحبية تشكل نرجس من البعث الجديد، بعد أن تجاوز الجور الواقع إلى اللا واقع. كل شيء تضافر على جعله كذلك: الرجوع، البروق، الزينة والنادير الدواوش والتناجل، الليل، رقص الطالب، حضور الجازية المفاجيء، صيحات الدواوش وكاؤهم!... لحظات توتر أحسن الناس فيها أن الساعة فعلا توشك أن تحمل... (39) "مهرن ثرارة

منصور هي الجازية، ولكنها لم تكن في حقيقة الأمر إلا واحدا من الرعاة تنكر في زي امرأة جميلة دفاعا منه عن الجازية، لكن دون جدوى، فيثبت أن الجازية ليست واقعا، إنما هي "أسطورة من الأساطير لا أكثر" (29)، وأن الجازية التي سمع عنها وهو بالمهجر، غير الجازية التي يتحدث الناس عنها في الدشرة، فقبل أن يحل بالدشرة كانت الجازية نميا في نفسه بشكل مكثف لكنها بقيت في مستوى الفكرة والحلم. أما كحقيقة لقد انتقلت شكلها في شخصية جميلة" (30) ابنة الأخضر وأخت الطيب، فيختارها زوجة وحبوبة لأنها "حياة وليست حلما، وهي واقع يتنفس حيا وقلقا وروعة وليست مجرد رمز" (31) ودلالة ذلك أنه "يستحيل الاستيلاء على الجزائر مجددا من الخارج، يمكن أن ينال حظه، ولكنه لا يتمكن منها، فالهناجر التي يعود إلى وطنه له حظ وأي حظ، ليس اغتراب أو طيبة وإنما تحقيقا كاملا لأعدائه الحقيقية" (32).

ويتزع تصور الدواوش للجازية ذات المتزع الخرافي والأسطوري للعائد، فهي في نظرم "الفتاة الأسطورة في الإبا" (33)، فضلا عن كون "وجهها غريب بتشكيل بألف صورة" (34) وهذا ما جعل تعلقتهم بها يرمي إلى مصاف القداسة إذ يدنون لها لأنها أخرجتهم من تقوقعهم وحولت مشاعرهم الدينية ذات المتزع الصوفي إلى حب للوطن وإسهام بناء من أجل إنقاذ الدشرة من الفساد الذي يمثل في الشبيط ومن الفناء الذي يتهدد الأهالي في صورة تحولهم إلى القرية الجديدة. وبذلك فقد مثلت الجازية سبيل هؤلاء الدواوش إلى اكتشاف حقيقة واقعهم وامتلاك عناصر الوعي الضرورية والقادرة على تغييره نحو الأفضل بعد أن كانوا منصرفين عن هذا الواقع من خلال ما يارسونه من أفاط سلوك

لكنها غنته أقدم لها منجلا محس للفتنة راقصها  
غراقصه... الجازية والأحمر يزادان حسابا  
واقصهما يتخذ حركات فريبة لم تر القرية مثلها  
قط...! (47)

وبعد أن حلت الكارثة بالدمرة وحركتها إلى  
دمار. بحث من الغد عن الطالب الأحمر فلم يعثر له  
على أثر. فقد لقي مصرعه بسبب لحظة تجهله مع  
الجازية أمام الناس إذ عد الأهالي تجاسره إهانة لهم  
وغرقا للعادات والتقاليد. وتدنسوا للقدس. غضب  
أولياء الدمرة يستحق العقاب ويأدر الشميط إلى  
اتهام الطبيب خطيب الجازية بقتل الطالب انتقاما  
لشرف القبيلة فالتقي به في ضباب السجن. بيد أن  
المرجح هو أن الجازية هي التي قتلت الأحمر. لأنه  
تجاوز ضاهر ممكن في الواقع الذي يتعامل معه. كان  
مستقبلا. تصرف بمجلة تفوق إمكانيات الواقع  
وتصوراته. وتتكشف دلالاته المستقبلية عندما تنتج  
أوراقه التي تركها. ويتم الإطلاح - خاصة - على  
نحوى التقرير الذي أرسل به إلى الحكومة بعد  
الدراسة الموضوعية التي قام بها لمشروع السد  
والقرية الجديد التي يزعم الشاميط إنهاها. ليتبين  
أن السد لا يصلح لتخزين المياه. وأن مناخ القرية  
الجديدة سيوه. وأرضها معرضة للزلازل. وهو عاجل  
الحكومة تتدخل عن المشروع لتبقي الأهالي بالدمرة.  
وهو إبقاء على الهوية وتكرس للإتساءل "ف" حيث  
لا عروق. الهادية " (48)

إن إقتران وجهه شخص الرواية بالجازية  
وخضوع مصارها لها بالدوران في فلكها. جعل  
منها الرمز الذي ينتزع إلى القموض حتى التعميم.  
بل يتصف بالشفافية والوضوح وهو ما ينصح عنه  
النص من خلال عديد العلامات المبثورة في مفاصله.  
يتبين القارئ أن الجازية- الرمز هي الجزائر

تنتفج في السماء فجأة! يتخلل دقائق المطر يرد  
ضخم. البردة يتقار بهضة الجملة! أصق الناس لا  
ذوا بالجامع يحتمون من المطر والبردة. بينما هرع  
الآخرون نحو بيوتهم القرية! اختلط الجاهل بالتأبل  
كما يقرلون... علت الصرخات والتناجات. البرق  
يراصل برقه والرعد يواصل وعده. البرد يتواصل  
سقوطه بشكل رهيب! الأرض ابهضت بالبرد! نسي  
الناس أنفسهم وراحوا يفكرون في الكارثة التي  
حلت بهم! الفلاح والفلاح تغتت عليها  
العاصفة! غدا عندما يطلع النهار تصبح الأشجار  
عارية. يصبح الناس عراة. كل شيء. سيحرق  
السبل إلى الهادية. حتى الأمال! (40).

وهي الكارثة التي يعللها أهالي الدمرة بغضب  
أوليائها الصالحين "السبعة" عليهم لغيرهم الإهانة من  
غريب. وسكوتهم عن تحديه لهم براقصة الجازية  
ولعن المناجل المحصرة في عقر حرم الصبية!... (41)  
وهذا ما عده الدواوش والأهالي خرقا للقدس من  
الشرف وتعديا على الحرمات. قام به الطالب الأحمر  
المتطوع والذي تمكن دون غيره من سكان الدمرة من  
الظفر بقلب الجازية وتبيل رضاها. فعندما حل هذا  
الطالب "صاحب الحلم الأحمر" (42) بالدمرة. "دفع  
فيها الأحلام والزلازل" (43). إذ لم ينصح للأهالي  
عن حبه للجازية. بل تحدث عن عيون تسيل إلى  
أعلى. عن شموع تخرج من الأرض. عن مناجل  
تحمس الأشعة. عن مستقبل يتجه كلية إلى  
المستقبل! (44). كان "ملك الجرأة". التي تنهى  
الرجال الفاعلين" (45) "وكانت المساة عنده أكبر  
من الحب" (46). فلم يتردد -وقد احتدمت أجواء  
الرقص في المحصرة- في أن يجر الجازية إلى الحلقة  
وسط الدواوش وأن يراقصها بكل عشق وعنفوان! لم  
يتسكن من رؤية وجهها. هم ينتزع اللثام عن وجهها

وقد عمد الكاتب إلى توظيف مظاهر أخرى من التراث الشعبي إلى جانب شخصية الجازية الهلالية، فأساء الشخصوس- على غرار الحكايات الشعبية- ترمز إلى طابعها وسماتها المفيدة، فالطبيب يحدد صفة الطيبة، و " الأحمر " يحمل على الثروة والجرأة.. وعائد بن السابح يمثل ذلك المقترَّب الذي عاد إلى موطنه، بينما تعكس " صافية " صفاء النفس ووضوح الفكر. يضاف إلى ذلك تمثيل بعض المظاهر الاحتفالية في التراث الشعبي مثل " الزردة " و " الحاضرة ". يعقب الأولى الذكر ويتخلل الثانية لعق المناجل المصرية والفيسيرة عن الواقع ويعمل الكاتب إستخدامه لهذه العناصر التراثية، في قوله : " حاولت المزاجية بين الرمز والأسطورة وأن أخلق أساطير موجودة في التراث، ولكنها مبشرة، كان أجمع جزئيات الحضرة في مختلف الجهات، وأجعل منها جملة مكتملة بكل عناصرها.

وأذا كانت صورة " الحاضرة " التي حدث خلالها المواجهة بين الأحمر والدراوش من خلال الذكر ولعن المناجل للمحسة قد أخذت شكلا رمزيا وأسطورة معا، فإن كل عناصر هذا الموقف وأجزائه واقعية مستمدة من تقاليد القرى ولكن تجميعها وتوظيفها في لوحة شاملة

للتصوير عن طبيعة المواجهة بين الأحمر والدراوش هو الذي ارتفع بها إلى مستوى الأسطورة والرمز.. (52)

### 3 الخطاب السردى وتنوع مستويات الكلام

أن تكون شخصية الجازية الهلالية هي المهيمنة على الخطاب السردى، حيث تمثل منار الحكاية ومحور المفرد من الكلام في مختلف مستوياته

المعاصرة، الحديثة العهد بالاستقلال، والباحثة عن المسالك الصحيحة في حاضرها لبناء مستقبلها : جزائر الفد الأختة بأسباب التمدن والرفق، وهو ما يتركبه الكاتب ذاته في قوله: " ترمز الجازية إلى الجزائر، أردت أن أذهب بأسطورة الجازية إلى فني وسياسي من خلال السيرة الروائية. أردت أن أعطيها قاعدة مادية وجدت بالفعل وهي الجازية الشخصية السياسية : رمز الجزائر الفاصرة، هذا الشعب الذي لا يستشار، وهذا الحكم غير الدستوري الذي يترك شعبا كاملا دوما في حالة قصور قانوني يتصرف في أمره لأنه ليس في مستوى مسؤوليته. أردت أن أكتب كلام قارئة الكف، وأقول: ليس صحيحا، الشعب ليس قاصرا (49). وهو ما يبرر إعطاء الكاتب المؤلف لشخصية الجازية التاريخية والتراثية دلالات جديدة يقلب عليها اللون السياسي، وذلك من خلال نقد أنظمة الحكم غير الدستورية التي تتالت على جزائر الاستقلال وتمرية غفياها للكشف عن حقيقة ممارساتها.

ثم إن الجازية تجسد في الرواية ذلك الحلم المتكامل الذي يسكن جميع أهالي القرية ويرغبهم بالمسي إليه، حتى أولئك الذين في أطراف الدنيا، لكنه يظل الحلم المستحيل- القاتل، لما هو عائق به من أوهام، تعيش عليها الدشرة ويدعو الكاتب إلى اقتلاعها من أذهان الناس، حتى تصفر من الحرافة والأسطورة، وهو ما يرمز إليه بشخصية صافية، ذلك الإسم الذي " لا يحتاج إلى تأويل. يمكن أن يلحق كل اسم وصفة... (50) وتلك الطالبة المتطورة والرفيعة " تصبح في البديل الواقعي لشخصية الجازية الأسطورية.. (51) وتكون في الآن ذاته سبيل الطيب السجين إلى امتلاك الوعي من خلال وثوقها إلى صفه ومساندته

أفتح عيني بأصابعي لنتقنا بكل أرواخ  
الأغنياء وشرور الحكم. لكن حبك بقوم من جديد في  
نفسى، عنيدا قويا. يبحث أمامي شهابي وشهابك.  
وأرى الآمال الزرقاء تنطلق من عينيك، تملأ أفاق  
مطامحي. أهبم روائحها أروي عطشي إلى شهابك من  
عينيك. أشرب المستقبل من نظراتك. أرفع الستار  
عن الجنة ليراه المجرمون. أعطي القرة للضعفاء.  
أنتصر للمخلولين، أمتح الأكواخ والمدن الثالثة في  
كل المدن، فيضامن حي وتعلم نفسي، وعظم  
حبك!" (54)

وتفاوتت صيغ خطاب الطبيب السجين الذي  
يتولى سرد أحداث الزمن الأول ووقائعه من حيث  
الطول والتصر على نحو يرحي بالاضطراب النفسي  
الذي يعاني منه في نفاذ. يتكثف فيه إحساسه  
بالقهر والاستلاب، وهو ماقتل له بهذا المقطع الذي  
يتحدث فيه الطبيب عن المجازمة -الأصل :

" ماذا أقول

تؤلني كل هذه الأشياء ؟

وتؤلني أكثر ذكريات المجازمة...

انتهت الحرب.

احتفلت القرية بالعائدين من الموت.

المجازمة كانت بالمهد لدى إحدى القرويات

الفضليات

عائشة بنت منصور.

ماتت أم المجازمة أثناء الوضع.

أبوها لم يعد من الحرب.

رفاقه قالوا، قتل بألف بندقيّة

لم يكن شخصا، كان شعبا"

ذلك ماأنتهت من الرواية، ليؤكد الآن خطابها  
السردى إذ قتل المجازمة مريض السرد : حكاية  
الأفعال حكاية الأقوال وحكاية الأحوال. فكل  
الأفعال تقرن بها سواء بصفة مباشرة أو بشكل  
غيرمباشر. وكل الأوصاف تتعلق بها في حال  
التجلي أو التخفي وإن كانت تستمد من هذا  
التخفي بلاغة المحصور من خلال ما يتوالد عنها من  
حكايات تدرك في الأغلب- مصاف الحرقاة  
والأسطورة وهو مايجعلها قتل المحور الثابت في  
الحوار والنقطة التي تتقاطع فيها كل أقوال  
الشخص عنده وبذلك فقد جسدت الذات الفاعلة  
سردا والمتكلمة وصفا والهيفه حوارا.

لقد عمد الكاتب إلى سرد كل حدث في  
الرواية بطريقتين مختلفتين رمز إليهما بمبارتي:  
الزمن الأول والزمن الثاني. فالسارد في الزمن الأول  
هو الطبيب الذي يتذكر -وهو في زنزانة السجن-  
أحداث الماضي. وينتقل بخياله من زمان إلى آخر  
ومن مكان إلى مكان آخر ف " تتراكم الذكريات،  
تتراكم المشاهد... (53). وتتخذ روايته للأحداث  
شكل المناجاة التي تمكته من استبطان الذات،  
فتتوالد التساؤلات وتتكاثر علامات التعجب  
وتنتال الصور الشعرية في لغة كثيفة من حس  
مرهف كما يظهر في قوله : " يجب أن أقتلع  
الذكريات من كل خلية في رأسي. من كل كربة في  
دمي. أقتلع معها المشاعر. أقتلع أحلام الماضي،  
أرسي بها على صفوح العشرة. في مقتل وفيحي  
الطالب الحالم.

أقتلع حي من قلبي، أرسي به في شارع من  
شوارع المدن الملعونة، حيث الأرجل والعربات تتزاحم  
على الارتطام بالتسولين وماسحي الأحذية، أرسي  
إلى الهاوية البردة والفجرة.

كل أدواته وتتصاغر لترسم ملامح صورة متكاملة للجازية يتجاوز فيها الواقعي والرمزي ويتجاوزون إلى حد التداخل.

وتقد هيمنة حضور شخصية الجازية في الحوار، يتكلم عنها الجميع ولا تتكلم إلا في مواضع قليلة في الرواية، فهي مدار كل الحوارات التي تمهد بين الشخص، سألت صافية الأحمر:

- ألم تخف أن يقتلك أهل الدشرة ؟

- وماذا فعلت ؟

- دخلت وسط نساتهم وجلبت الجازية لترقص معك !

- أهر الجازية شهيد.

- كل السكان أباء لها. ثم إن رقصك معها

كان مشوا ؟

- ماذا ؟

- لا أستطيع أن أهر لك بالكلمات .. هو

شبه يتجاوز الرقص والمناجاة... " (61)

وتجاوز حضور الجازية المهيم على الحوار المباشر أو غير المباشر بين الشخص إلى الحوار الداخلي الذي قارسه مع ذاتها، إذ قتل الجازية مناره هو الآخر عبر مسائل الخلم والتعاطي والتذكر وهو ما يفسح حديث الطبيب على سهيل المثال : " وأقول في نفسي : ما أغنى الجازية ! تحمل بالمستقبل في أرض زمانها ماضى مستمر ينهي إغراق الماضي أولا. إغراق الدراويش، إغراق السبعة، إغراق القرية بسد تنبيه الأيدي العارية، لكي تبدأ حياة أخرى في قرى أخرى. تلذ رجلا جذبا من الصفر. لا يعرف الشامبيط، ولا قيد الدركي. ولا الدراويش.

وتتولى الذات الكتابة السرد في الزمن الثاني الذي وعلى تقيض الزمن الأول يقترب بالماضي لا بالماضي وبالعالم الخارجي لا بعالم السجن حيث ينشأ الألق. ولذلك تتعدد في هذا الزمن الفضائات وتتزوج مثلما تتعدد الشخص فتعني أبعاد شخصية الجازية الدلالية وكذلك تتراكم الأحداث فتجسد أنساق الحركة لا السكون والتغير لا الثبات، فيترالد السرد عبر ما ينسج حول الجازية من حكايات عن جمالها وحياتها ومدى تأثيرها في الآخر وقدرتها على تشكيل المصائر وتحدثها وبذلك فلأخرها إن هيمنت على فضائات الوصف فشغلت الحيز الأكبر منها إذ تتعلق بها كل الأوصاف أو تكاد وحتى إن تعلق بغيرها. فلنكي تكشف عما تركته من وقع وما نجم عنها من ردود فعل. يخلق عليها الكاتب كامل الأوصاف في حال التجلي وكذلك التخلي ليرقى بها إلى مصاف سرمدية. يمارس فعل السحر في الآخر رؤية أوسماعا. وذلك من خلال ما تتحلى به من جمال مكتمل أسر يقترب بالثوب عند تجليها. حتى وهي ملثمة وبلاغة الحضور عند تخفيها خلال ما نوصف به الحكايات التي تنسجها مغفلة الأعمالي عنها:

"كم هي جميلة الجازية !

هي الجمال تجلي في أبهى مكتوناته! (57)

"حسنتا تيار متموج يهز القلوب... والجازية إذا حكمت تحس التحليق في السهم البعيدة... (58).

" كل كلمة منها تبعث في النفس ألف إثارة " (59) يستمتها ترتفع بالنفس إلى البعيد من السديم ..... (60) وهو ما يؤكد أن الجازية قتل موضوع الوصف الأساسي في الرواية، ومحركة، إذ تشغل

خلال تصويره الحرية رفضاً لا انصياعاً وقهراً، وهو ما يعكس قوله : " عندما يريد أن يكون الإنسان نزيهاً ليس هناك مكان أفضل من السجن " (65) وفي ذلك إقصاء عن موقف إدانة السلطة الحاكمة وما تقوم به من ممارسات تتناقض مع المبادئ الثورية التي كانت تناضل في سبيل تحقيقها وإعلانها في الآن ذاته - عن موقف يحمل رؤية متشائمة لجزائر المستقبل، بعد أن تالتت عليها القباضات وتعاقبت التجارب الفاشلة ففقدت تأزم الواقع وتعقدت الأوضاع على كافة الأصعدة.

لقد تواصلت على الصعيد الاجتماعي هيئة مظاهر التخلف والتفاوت الطبقي التي أخذت ملامحها في التبلور بكل جلاء، بين فئة انتفعت بزعيم الإستقلال تأثرت على حساب تلامم بقوس الأغلبية التي خيبت هذا الإستقلال أملياً، وهو ما يكشفه الكاتب على لسان الطبيب السجين في قوله أننا : محاكمتهم بتهمة قتل الطالب الأحمر : " نعم سيدي الرئيس لدي ما أقول. لكن ليس لك أنت لاتهمني. أقول كل شيء. للشارع الطويل، حيث المسؤولين والعاطلون والثوار والمجرمون والكفر والفجر... ليس لك أنت ! أنت محكمة ! أنت شخصية اعتبارية، مهمتك الإدانة ! أقول. ما أقول للذين لا يستنقون من رمي قاذوراتهم في الأرض المهيبة، تحت شرفات الأنفيا... أقول لهم : إن هاجر عندما عادت إلى اسماعيل لم تجده، وجدت في مكانه سيارة فخمة بأربعة أبواب يركبها رئيس لشركة متعددة الرؤوس كأفنى الأساطير ! " (66)

وتتجلى الدلالة الفكرية وهي في علاقة جدلية مع كل من الداليتين السياسية والاجتماعية في نقد الكاتب لقمع السلطة حرية الفكر ومصادرة الكلمة وممارسة العنف والتفكير ضد المثقفين. وهي

قبل الإغراق لن يتحقق شيء. مناجيل المرواش وكل المناجل رمز لحصاد لن يتحقق أبداً.

تتراكم الذكريات. تتراكم المشاهد ...

أشعر بالدوار" (62)

4 - أبعاد المجازية في سياق المعاصرة

إن تعامل الكاتب مع شخصية المجازية دون غيرها من عناصر السيرة الهلالية وتوظيفها في الرواية بإضفاء أبعاد دلالية عصرية عليها تتصل بجزائر الإستقلال التي رمزت إليها سمح له بأن يلامس بشيء من الجرأة والمثابرة مظاهر بارزة من الواقع السياسي والاجتماعي والثقافي.

فقد قللت الدلالة السياسية في تعدد الكاتب

نقد بعض انحرافات قيادة الثورة زمن الإستقلال عن المبادئ الأصلية التي كانت تبشر بها ومن التحرير وتزوعها الوصولي الانتهازي وقد تم الإستقلال بالإستفادة منه إلى أقصى مدى وتغليب المصلحة الذاتية على المصالح العليا للوطن، فضلاً عن التنافس والصراع على مراكز السلطة ومناصب النفوذ، وهو ما يعكسه الكاتب في قوله : فحينما توجد ثورة توجد ثورات وأطماع وتنافس "

ثم إن هذه القيادة التي تحكم جزائر الإستقلال تواصل ممارسة ذات أشكال العنف والقمع التي كان يعدد إليها المستعمر فتتشكل بذلك نوعاً من الامتداد له ويكون الإستقلال لذلك صورياً إذ هو استعمار جديد - من أبناء البلاد - هذه المرة - لا من الأجانب، ف " الأبرياء والشعراء يسجنون " (64)، والحكومة تسلب حريات الناس وتصادرهما بحجة تحقيق الأمن والمحافظة عليه، فتتحول بذلك الحرية التي اعتقد هؤلاء الناس استردادها مع تحقق الإستقلال إلى وهم، فتكون خيبة الأمل التي يعبر عنها الكاتب من

## الهوامش

- 1- عبد الحميد بن حدوة: الجازية والدرأوش، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983
- 2- عبد الحميد بن حدوة، روح الجنوب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1971، ص 266
- 3- عبد الحميد بن حدوة: نهاية الأسى، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1975، ص 251
- 4- عبد الحميد بن حدوة وأبر المصطفى أبو النجا، وجهها لوجه، مجلة العربي، تطري، 1987، ص 135.
- 5- عبد الحميد بن حدوة: الجازية والدرأوش، ص 5.
- 6- الرواية، ص: 9
- 7- الرواية، ص: 10
- 8- الرواية، ص: 137.
- 9- عبد الحميد بن حدوة وأبر المصطفى أبو النجا، وجهها لوجه، مجلة العربي، ص 135
- 10- عبد الحميد بن حدوة: الجازية والدرأوش، ص 9.
- 11- هيس مبارك، نقرأ في رواية الجازية والدرأوش، جريدة "الشعب" (الجزائر)، 1987، ص 6.
- 12- الرواية، ص 15
- 13- الرواية، ص 73
- 14- الرواية، ص 23-24.
- 15- الرواية، ص 73.
- 16- الرواية، ص 76.
- 17- الرواية، ص 77.
- 18- الرواية، ص 9.
- 19- وليد أبو بكر، الجازية والدرأوش رواية الوصل بين العصر والترات في الشكل والمضمون، صحيفة الشعب الجزائر 11 أبريل 1984.
- 20- الرواية، ص 74-75
- 21- الرواية، ص 64
- 22- الرواية، ص 64
- 23- الرواية، ص 25
- 24- الرواية، ص 25
- 25- الرواية، ص 76
- 26- الرواية، ص 41
- 27- الرواية، ص 172
- 28- الرواية، ص 221

الممارسات التي يدينها الكاتب في الرواية من خلال شخصية الشاعر السجين الذي خالف عادة الشعراء في محاربة السلطة والتزلف لها، قسمل بذلك الشؤد من القاعدة وكان جزاءه الإعتقال والتعذيب؛ "أغضب الذين هم في حاجة إلى الإشتغال بنعم اكتسبوها والأعين نائمة أو ربما أراد أن يلفت الأنظار إليه ليس إلا" (67) ويتوازي نقد الكاتب لممارسات السلطة القمعية ضد المثقفين، مع نقده لبعض منهم الذين تخلوا عن المبادئ الأصلية والإلتزام بالدفاع عن شواغل مجتمهم لمضندوا السلطة ويدافعوا عن أشكال انحرافها، وهنا ما يدينه الكاتب في أسلوب ساخر؛ "لمن غير المقول أن يسجن شعراؤنا. لا يقولون إلا الكلمة الخيرة التي تسر" (68)

كل ذلك، يجعل من رواية "الجازية والدرأوش" نصا حداثيا من حيث الشكل، نزع فيه الكاتب إلى التجريب الروائي من خلال العروة إلى التراث الشعبي والتعامل مع السيرة الهلالية من خلال توظيف شخصية الجازية التاريخية، وانحادها رمزا لتصوير اشكاليات الجزائر الحديثة العهد بالإستقلال والتعبير عن آرائه ومواقفه منها وقد لونها النقد والإدانة، لأن ممارسات السلطة الحاكمة مثلت انحرافات خطيرة عن المبادئ الأصلية التي آمنت بها الثورة وكانت تبشرها بما كرس مظهر التخلف الإجتماعي وأبقى المجتمع الجزائري متفلقا على الماضي التوذي ويرفض الانفتاح على العالم الخارجي، وهو ما يحول دون تحديثه وبناء الجزائر العصرية التي يمكنها - وفي كنف محافظتها على مقومات أصالتها- أن تحقق تقدمها وقيتها بالانفتاح على الحضارة الغربية والاستفادة من متجزاتها.



# البحاظفة مشروع تقاظف باء ءءمواها

- 29- الراواة: ص154  
30- الراواة: ص167  
31- الراواء أبو بكر: البازاة والفرافوش رواة بن العاصر  
والعراة في الشكل المضمون: صاباة الشصب: (البواثر)  
11 البابل 1984  
32- سوار أراء المؤلف مع الكااب عبا البسب بن عرفة  
33- الراواة: ص93  
34- الراواة: ص178  
35- الراواة: ص25  
36- الراواة: ص35  
37- الراواة: ص73  
38- الراواة: ص87-88  
39- الراواة: ص88  
40- الراواة: ص91-92  
41- الراواة: ص92  
42- الراواة: ص19  
43- الراواة: ص19  
44- الراواة: ص18  
45- الراواة: ص140  
46- الراواة: ص144  
47- الراواة: ص91  
48- الراواة: ص52  
49- سوار أراء المؤلف مع الكااب عبا البسب بن عرفة  
50- الراواة: ص67

صدرت " رواية ربح الجنوب" لعبد الحميد بن وقعة في بداية السبعينات . وقد تناولتها عدة أعلام بالدراسة منذ صدورها الى اليوم. وقد تناولتها نسبة كبيرة من هذه الدراسات من زاوية الصراع الطبقي بين فئات المجتمع الجزائري . فسعت إل إبراز هنا الصراع بتجسيده في شخصيات هذه الرواية.. وأهمها شخصية هاند ابن القاضي وابنته نفيسة ومالك شيخ البلدية.

وما يلفتنا إلى تناول هذه الرواية موضوعا لدراستنا هي قناعتنا بقدرة هذه الرواية على الانساع لاحصاء وجهات نظر عديدة من بينها وجهة نظرها المتشكلة في قصة الأرض التي نراها قضية أساسية من بين القضايا التي تطرحها هذه الرواية أداة الاستقلال مباشرة.

حدد الروائي زمن الرواية بصيف 1964<sup>(1)</sup> . أما المكان فهو قرية من القرى الجزائرية الكثيرة ، يضمن الروائي فيها منذ الفقرة الأولى من الرواية بقوله: "كانت ربح الجنوب قد سكنت منذ أن طلع أول شعاع للفجر مصافحا قمم الجبال ومحبا من بعيد ما واجهه من تراب القرية التي قضت ليلتها تلك تحت الغبار والدوي العنيف. وكان اليوم جمعة تتوقف فيه غالبا كل الأعمال بسبب سفر السكان

إلى السوق التي موعدها في ذلك اليوم"<sup>(2)</sup> وهي فقرة غنية بالرموز والدلالات الفنية العميقة التي تظهر خاصة في بعض الألفاظ والتعابير منها: «شعاع الفجر» الذي يمكن أن نقرأ فيه رمزا للاستقلال والحرية، و«مصافحتهم قمم الجبال» وهو تعبير يمكن أن نقرأ فيه اعتراكا بالدور الهام الذي لعبه الريف بهماله أثناء الثورة التحريرية. وقد

## محمد السعيد عبدلي

### قضية الأرض في رواية ربح الجنوب

خمس شجرات صفاف وكومة، وشجرة رمان، أما في الجهة الشرقية فلم يكن فيها شجر، ماعدا شجرة لوز سدها ماتعاقب عليها من أزمان، كانت اذا أودقت الأشجار وأزهرت لم تجد هي ماتغطي به شقوقها وتقسوها، أما في الجهة الجنوبية فلم يعد الأشجار لأن هناك البستان الذي يتصل بهمة يساتين القرية». (6)

وتكتشف أن هذه القرية تقع بين مدينتي قسنطينة والجزائر العاصمة، بمحاذاة السكة الحديدية التي تربط بين المدينتين. وهذا أثناء أحد مشاهد الرواية المؤثرة، وهو مشهد ينقلنا فيه الروائي إلى زمن الثورة التحريرية، يروي فيه حادثة تلجهر القطار الذي يربط المدينتين بواسطة لغم وضع على السكة، وكانت رليخة أخت نفيسة وخطيبة مالك إحدى ضحايا هذا الحادث الأليم، إذ كانت في القطار عائدة من دراستها بالجزائر العاصمة إلى القرية حيث أهلها.. وكان المشهد بهذه الصيغة - التي شارك مالك في تنفيذها - قطار عسكري مشحون بالمعدات الحربية والجنود، ولكن وقع تبدل توقيت انطلاق القطار العسكري بتوقيت انطلاق قطار مدني، فكانت الكارثة، وكانت المأساة، يقول المؤلف: وكان وقت قطار المسافرين اليومي الذي يربط بين الجزائر وقسنطينة يمر هادة من هناك عند الساعة الرابعة بعد الظهر. ذهب مالك ورفاقه للقيام بمهمتهم. وكان المكان المعين يبعد عن القرية حوالي خمسة عشر كيلو مترا... وبدل أن يمر القطار العسكري اذا بقطار المسافرين يقبل من صعيد... كل ماشاذه مالك أثناء الثورة لم يكن شيئا بالنسبة لتلك اللحظة المروعة التي رأى فيها الحديد والبشر تتطاير إلى حتف وهيب! ووقعت المأساة التي أزلت منذ ذلك اليوم بسمة السرور عن شفتي مالك، ومعت

استمدت الرواية ثروتها من هذه الفقرة كذلك.

غير أن موقع هذه القرية لم يحط بمحده بالدقة التي حظي بها الزمان، ولكن الكاتب أورد في الرواية فقرات تساعد على تلمس حدود هذا المكان والتعرف عليه، وأول هذه الحدود هي جبال جرجر التي تحدائق القرية البعيد. نعرف هذا خلال وصف الكاتب غرقة نفيسة ابنة عاهد بن القاضي الطالبة الجامعية في قوله: «الحجرة خضقة طولها ثلاثة أمتار وعرضها كذلك، بها كوة خارجية مظلة على جزء من البستان... مايدفع نفيسة للنوم بهذه الحجرة كلما رجعت من الجزائر شيان: أولا الكوة الخارجية التي تفصح للنظر مشهدا خلفيا جميلا نهايته القصوى جبال جرجراء (3) ونعرف هذا أيضا في موضع آخر من الرواية، فلما واجهت الأم ابنتها نفيسة بهزم أبيها على أوطاسها على الزواج **قائلة** «هرك بعترم تزويجك» (4) قامت البنت فاضية فدخلت إلى حجرتها ووقعت نافذة حجرتها المظلة على جزء من البستان، وضمت تحديق فيما لاتهاية له، وارتسمت في ذهنها صورة وهي ترى قمم جبال جرجرة في نهاية الأفق...» (5) ثم نعرف أن البستان الذي تطل عليه نافذة حجرة نفيسة يقع في الجهة الجنوبية من دار ابن القاضي، وهذا يعني بالضرورة أن جبال جرجراء تقع في الجهة الجنوبية من الدار أيضا، لكننا نقتل النهاية القصوى للنظر الذي تشرع عليه نافذة حجرة نفيسة، يقول المؤلف على لسان رابع الراعي في حديث نفسي يصف فيه مايحيط دار ابن القاضي والد نفيسة: «دار ابن القاضي معروفة لدى الخاص والعام، لكن رابع الراعي كان يعرفها معرفة أخرى. كان مثلا يعرف أن عدد شجرات النين في الجهة الشمالية للدار ثلاث، وشجرة لوز، وأخرى من البطم، وفي الجهة الغربية

من عينه ذلك الثور الهائم الى الأبد. وكانت زليخة - تلك الفتاة التي تشبه القمح - بين القتلى» (7)

لماذا جئنا ماوراء في هذه الفقرات من توضيحات وتحديدات وإشارات تعلق بعضها بذات ابن القاضي عامة وبغرفة نفيسة خاصة، وتعلق بعضها الآخر بجبال جرجاء ثم بالسكة الحديدية، نستنتج أن القرية تقع في الشمال، على طريق السكة الحديدية، والطريق الوطني اللذين يربطان بين الجزائر العاصمة ومدينة قسنطينة، وتقع جبال جرجاء جنوب هذه القرية. ولما كانت جبال جرجاء تقع في الشمال، فإن هذه القرية تقع بالضرورة في الشمال الجزائري أيضا، لكونها تقع شمال جبال جرجاء. (\*)

فهل لاختيار هذا الموقع المحاذي والمطل على جبال جرجاء ذات البعد التاريخي والثقافي العميق، والذي تعبّر عن طريقان هامتان، أحدهما وطنية والأخرى للسكة الحديدية تربطان بدموعها بين مدينتين تاريخيتين عريقتين، أقول هل لاختيار هذا الموقع مكانا للقرية التي تجري بها الأحداث دلالة خاصة؟ وإذا كان جوابنا بنعم، فإن دراستنا هذه تسعى للوصول الى اكتشاف مايقع في مجالها من أوجه هذه الدلالة الفكرية والفنية، ثم نتوقف عنده.

لقد أشار المؤلف في الفقرة الأولى من الرواية الى المكان الذي تدور فيه الأحداث، وبين طبيعته، وهذا المكان هو إحدى القرى الجزائرية، وقد يكون في التعميل بطرح المكان في واجهة الرواية مقصودا، كأن يكون الغرض منه التأكيد على أهمية دور هذا المكان في توليد الأحداث، ودفع الصراع بين الشخصيات. وهكذا خصص المؤلف الفقرة الثانية من الرواية لطرح المشكلة الرئيسية التي تتركز

عليها جميع فروع الرواية. وهذه القضية هي قرارات تأميم الأراضي الفلاحية، والتي يكون إعدادها قد تم. ولم يبق الا الاعلان الرسمي عنها، والشرع في تنفيذها على أرض الواقع. يقول الروائي: «وكان عابد ابن القاضي وابنه الصغير عبد القادر قرب الدار يساعدان أباهما راعي الغنم على الخروج بها من المر الضيق الذي يشق بعض بساتين القرية... وتتهدد تنهدا حزينا وهو يرى الغنم أمامه، ذلك أن الاشاعات التي كانت بدأت تروج منذ صدور القرارات المتعلقة بالتسيير اللاتي حول الإصلاح الزراعي قضت مضجعه، وصارت منشأ همومه ومحل تفكيره» (8) «لقد فطن ابن القاضي بمؤازرة ابنه عبد القادر من اخراج الغنم من المر الضيق الذي وجدت نفسها فيه، وهذه الغنم جزء من ممتلكاته الكبيرة حسب الروائي، فهل سينجح مرة أخرى، فيخرج أراضيه من قبضة قرارات التأميم؟»

قال مرة وهو يحاطب قائد فرقة من المجاهدين رمز السلطة الثورية: «ان الأبناء هم الحل» (9) «وهي السلطة الحاكمة بعد الاستقلال تقف في طريقه شاهدة أمامه قراراتها، مهددة أراضيه بالتأميم ونقل ملكيتها الى غيره. فهل ستكون ابنته نفيسة الطالبة الجامعية بالجزائر العاصمة «هي الحل» المناسب للخروج والإفلات من قرارات تأميم الأراضي الفلاحية؟

قبل أن تسفرل في تتبع مسار تحركات ابن القاضي لحماية أراضيه، سنصل على الكشف عن هذه الأراضي في الرواية والتعرف على مدى حضورها أو غيابها، بتكوينها المكاني المادي الذي يجسد كيانها في أرض الواقع.

نلاحظ أن حضور هذه الأراضي بكيانها المادي الملموس حضور غائب تماما في الرواية، فعلى طول

الحمراء، هي الوجه المقابل للتسكين المادي للموسم لقضية الأرض، وهو المحذور الذي اختفى أمام حضورها التجريدي في الرواية؟ وحتى تكتسل عندنا طبيعة هذا المحذور التجريدي لموضوع الأرض في الرواية، سنتتبع مدار بين شخصيات الرواية من حديث ونقاش حول موضوع الأرض.

لما كانت القرية هي الميز المكاني الذي دارت فيه أحداث الرواية، فقد كانت لذلك المكان الذي يستحضر فيه الناس موضوع الأرض في أحاديثهم. فقد جاء تناول موضوع الأرض خلال حديث دار بين شاب يعمل بفرنسا وشيخ مسن حول برزس حياة سكان القرية. وكان المتحدثان من بين جمع من المحذور بقبرة الشهداء - بمناسبة تدشينها.

«والقرية أضاءت الكثير من رجالها في السنوات الأخيرة لحرب التحرير» (11)

قال الشيخ للشباب ملاحظا كسل أهل القرية وكرهم للفصل وللأرض: «ان الناس هنا منذ الاستقلال لم يحد يروثهم أي عمل، كل واحد صار ينتظر أن يفتح شهيرة مقابل ما عمله أو مالم يحصله أثناء الثورة... ان الناس هنا كرهوا العمل... كرهوا الأرض. ومن يكره الأرض ترجمه الى بطنه. (12) ويضيف مفعدا خبرات هذه الأرض وجودتها: «ان أرضنا ليست ككل الأرض. لا تعطي دفعة واحدة، ولكن الذي يعرف كيف يراودها تنحه من نفسها مالا يائله لئلا يفتنحه سهولاً متجعة». هنا نستطيع أن نجد اللين قليلا ولكنه لذيذ. والعسل... هل هناك نحلة تنتج عسلا مثل عسل نحننا؟ واللحم هنا... أي لحم أكل منه؟ والقمح... والمحضر... والبيض... ماذا تريد أن تغل الأرض أكثر من هذا؟ صحيح أنها تعطي شبع ولكن تعطي

امتدادها كله لم يقدم لنا الروائي أي وصف لهذه الأراضي تسكن بفضل من بناء تصور عنها في أذهاننا. فنحن لا نعرف مثلا أي أراضي سهلية أم جبلية؟ وهل غرست بها أشجار الفاكهة؟

وما نسبة الأراضي التي تستفيد من السقي؟ هل تحيط بها غابات؟ وهل هي مسيجة؟ وهل تربى بها المواشي؟ وما هو عدد العمال الذين يمارسون بها نشاطهم الفلاحي؟ وما نوع الفلات التي ينتجونها؟ وغير ذلك من العناصر المرتبطة بالأرض، والتي تساعد على تحديد تصور واضح عنها. وهذه العناصر لو توفرت في الرواية سيكون دورها حاسما في تلمية حضور شخصية الأرض في الرواية وتصميجه.

ان كل مانع من أرضي ابن القاضي هو أنه يملك مزرعة بها عمال، جاء ذلك في قول المؤلف: «والى ابن القاضي يرجع حل مشاكل الطفلة والطفل والراعي وعمال المزرعة...» (10) وهي عبارة مبهمة لا تبين عن شيء محدد يتعلق بهذه المزرعة وعمالها والنشاط الفلاحي الذي يزودونه بالمزرعة.

كادت صورة هذه الأرض أن تغيب كلية في الرواية بفهمها المكاني المادي، لما طغى في الرواية حضورها التجريدي النظري، وهو حضور بطبيعته يفلت من قبضتنا ولا يمكننا الاصالح به. انه قابل للانساع، وقابل للانحصار أيضا، فكنا نتصور مرة أن الأراضي المحيطة بالقرية هي ملك لابن القاضي، مرة ثانية تغيب صورة هذه الأرض من أذهاننا، فلا نرى منها شيئا معندا. وهذا ما يفسح لنا أن نقول إن الأرض في رواية «ريح الجنوب» قضية فكرية لا تمكاد تلمس أو تشاهد تحس، الا كما تحس الرياح الساخنة الزاخرة على القرية من الجنوب محملة بلمرات الفجار الحمراء الدقيقة. فهل كانت هذه الرياح الساخنة الزاخرة من الجنوب والمحملة بالأثربة

الجيد. والجهد قليله يكتفي بآبتي<sup>(13)</sup> وحتى يذكر المؤلف تنوع الخبثات التي تنتجها أراضي القرية وجودتها يستعرض تساتينها في لوحة فنية جميلة يرسمها بدقة الفنان المبدع، وقد اختار لرسم هذه اللوحة لحظة من لحظات الرواية المشرقة والمنتعشة للقارئ، والخامسة في حياة رابع الراعي. وهي اللحظة التي كان رابع يستعد فيها للتسلل على غرفة نفيسة ليلا. وهو يعتقد أنها ستكون من نصيبه، إذ يكتفه ليلوخ ذلك أن يتحلى بالشجاعة فيتقدم لاختطافها كما تقطف فاكهة البستان الناضجة وأن نفيسة جميلة بيضاء كالقمر فثاء أبيض وطابت ثمارها. رآها تضحك له<sup>(14)</sup> وكان استعراض خبثات البستان وتصوير استعداد رابع للدخول إلى نفيسة يفرقتها، مرتبطتين بالحدث عن المياه الجارية بالبستان تروي عطش تائه وأشجاره فتتحقق استمرار الحياة بالبستان ويجهدها كما يجهد الشهوة الجنسية - التي يمثل كل من رابع ونفيسة هما قطبها - حياة البشر وتضمن استمرارها، يقول المؤلف: «الكوخ الذي تسكنه أم رابع الراعي البكماء لا يبعد عن دار ابن القاضي أكثر من خمسمائة متر، يقع في وية مشرفة على بساتين القرية. في الواقع هذه البساتين عبارة عن بعض أشجار الفواكه كالتين والشمش والخرج والكروم، وشجر الدقلى النابت على حطايي مجرى الماء، أو الوادي، كما يسميه السكان، وهذه البساتين تمتد من أعلى إلى أسفل على طول مسافة حوالي كيلومترين، أي إلى منتهى ما يصل إليه الماء»<sup>(15)</sup>.

الملاحظ أن هذا الوصف لبساتين القرية الحضراء يشمل فيما يشمل بستان ابن القاضي الذي سبق

ومن الحديث الذي جرى بين أشخاص الرواية حول موضوع الأرض باعتباره حديثا حول الأرض باعتبارها قضية، هذا الحوار الذي جرى بين ابن القاضي ومالك شيخ البلدية بجوار بيت المرحومة المجوز "رحمة" في ومن الحديث الذي جرى بين أشخاص الرواية حول موضوع الأرض باعتبارها حديثا حول الأرض باعتبارها قضية، هذا الحوار الذي جرى بين ابن القاضي ومالك شيخ البلدية بجوار بيت المرحومة المجوز "رحمة" في ليلة اليوم الذي تم فيه دفنها. وكان أهل القرية يمشون سيرة تأبئية بذارها، قال ابن القاضي مخاطبا مالكاً: «تقولون أنتم رجال الحكم: إن الأرض لمن يخدمها. ولكن هل فكرتم في أن الناس لا يهبون خدمة الأرض؟ إن المقاهي مكتظة بالناس ونحن لم نجد مستأجراً واحداً للحصاد، فنشد الاستقلال صار الناس يفضلون كل شيء على خدمة الأرض... والله لو لم أقم ليل نهار بالعمل أجد المتواصل، والعناية بهذه الأرض لأصبحت في ظرف سنة شعباًها

الذين لا يملك شيئاً فلا تخاف الاشتراكية ولا قهرها». (20)

بعد هذا الحوار الذي دار بين ابن القاضي ومالك أولاً، ثم بين ابن القاضي والفلاح ثانياً، والذي اتضح فيه المواقف ضد ابن القاضي وبالهجوم لدى خصميه، سنعرف في مكان آخر من الرواية خلال حديث نقسي لابن القاضي حول مسائل حياته الأسرية التي تشغل باله، أن ابن القاضي يشغل بيزرعته مجموعة من العمال(\*)، لم يذكر عددهم ولا نوع الأعمال التي يقومون بها، باستثناء رابع الراعي الذي يزد دوره الهام في الرواية قبل الآن.

هذا هو نصيب الأرض عموماً، وأراضي ابن القاضي خصوصاً من الحضور المادي المحدد جغرافياً على أرض الواقع القروي، وهذا هو حضورها مقدرة في أحاديث شخصيات الرواية، وه حضور لم يوله المؤلف اهتماماً كافياً يمكن القارئ من تكوين صورة ذهنية محددة الأبعاد وواضحة المعالم، فتتفرد بخصائص تجعلها ترتبط بمنطقة جغرافية معينة، وبذلك خاص هو ابن القاضي، فتشغل بذلك مشكلة الأرض إذا حلّت على مستوى القرية الرمز، أو على مستوى ملاكها الخاص ابن القاضي، لكونها حينئذ مشكلة محصورة في مكان وملاك معينين صالتي القرية وابن القاضي، ولكن لما غابت الصورة المحددة والواضحة للأرض، وحضرت بقوة بطلها التجريدي النظري، كان ذلك مؤشراً كشف زاوية النظر التي اختارها الكاتب للتعامل مع موضوع الأرض في هذه الرواية، وهو تعامل يقوم على أساس اعتبار الأرض قضية فكرية ونفسية. ولذلك لا تتقبل من الحفل إلا تلك التي تأخذ في الحسبان بعديها الفكري والنفسي. وإذا كان البعد الفكري قد اتضح فيما سبق استعراضه، فإن الإشارة

وأحراها، هل تظنني أعتقد مخلود في هذه الدنيا؟ كلا يا ولدي، أنا لم يهن عليّ أن أرى أرضنا تمتد بها الرياح والانجرافات». (16) فاقترح عليه مالك في سخرية: «إذا كنت تلت من خدمة أرضك كل هذا العذاب ولست مدفوعاً لذلك بها في المال قليلاً توزعها على الفلاحين بنفسك، وذلك تنال راحة نفسك وتتخلص من هذه الضرائب التي تشكو منها، كما تنال حمد العام والخاص». (17) فتصعب ابن القاضي من منطق مالك الذي يدعو إلى توزيع أرضه على ناس يكرهونها لئلا يمتدحهم، ثم يؤكد له حرصه الشديد على إبقاء أرضه كلها بين يديه: «لماذا تريد مني أن أوزع على أناس يقضون أيامهم في الثروة بالقاضي ولعب البسر. أوزع عليهم أرضاً ألقاها هرق جيهني أرضاً، وشريت من أجلها كل مرة أوزع أرضيها كلها بكل بساطة... لا تحب الأرض ياسي مالك، وإلا لما تصورت ضياعها بكل هذه السهولة». (18)

ويتجدد هذا الصراع الفكري حول قضية الأرض بعد هذا يقليل بين ابن القاضي وفلاح. فيعد أن ترك ابن القاضي مالكاً خارج النار ورجع إلى الغرفة التي كان بها قراء القرآن، والتي كانت عامرة بالساهرين من أهل القرية، وكان الكلام يدور عند دخوله - بين فلاح وأحد القراء حول معنى كلمة "الاشتراكية"، فعين رأى ابن القاضي أن النقاش بين الرجلين وصل إلى طريق مسدود تدخل قاتلاً: «دعونا من هذا، وحدثونا في موضوع آخر». (19) رد عليه الفلاح في تحد: «أنت والاشتراكية أعداء، نعرف هذا، لأنك تخاف على أرضك، أما نحن

على الزواج إذا لم تكن راضية... لكن الموقف يدور إلى السرعة، فالاشاعات المتعلقة بالاصلاح الزراعي كثر دورانها على الألسنة» (25)

ولكن ابن القاضي إذا تصور أنه قادر على اجبار ابنته نفيسة على الزواج من مالك ولو رفضت ذلك، لهذا الحل مع ذلك يبقى حلاً ناقصاً لأنه لا يشمل إلا طرفاً واحداً من معادلة الزواج، إذ يبقى مال الطرف الثاني في العملية خارجاً عن دائرة سلطة ابن القاضي، بل إن ابن القاضي هو الذي يقع في دائرة سلطة مالك، لأنه يمثل السلطات الحاكمة وتنفيذ قراراتها. وموقع الضعف هذا أمام مالك هو الذي حرك ابن القاضي للسبل على تحقيق مصاهرته. ولكن بقدر ما كان أسهل ابن القاضي في المصاهرة قوياً، بقدر ما كان ثرد مالك في الإقدام على الأمر كبيراً. وكان لهذا التباين والتناقض في موقف الرجلين من مشروع المصاهرة، فتركيز في إضعاف بنية الرواية، وتسطيح تحركات بعض شخصياتها، من ذلك بالدرجة الأولى شخصيات ابن القاضي ونفيسة ومالك، فدفن هذا الضعف بالرواية إلى التناقض والملل والتكلف والمواقف التافهة التي كان ابن القاضي ضحيته الأولى. إذ ظهر في علاقته وتحركاته تجاه مالك مظهر المنحط والمنفلد والضعيف والشخصية، بينما نراه في مواقف أخرى في الرواية رجلاً متزناً وقديماً وكريماً ومتسامحاً ومتصفاً. فمن مواقفه الإيجابية هذه، دوره كالمؤلف العجوز حصة، وكذا موقفه من رابع الراعي لما تخلى الراعي عن وهي الفتم دون أن يعلم بذلك، ومنها أيضاً شهادة العجوز رجمة فيه ومدحها أباه أمام رابع الراعي قائلة: «ومن عادة ابن القاضي أن لا يخاصم» (26) وهذه شهادة الراعي نفسه في ابن القاضي وهو يجيبه بحضور مالك، لما سمع ابن

إلى البعد النفسي لقضية الأرض قد جاءت على لسر ابن القاضي خلال نقاشه السابق مع مالك لما قال: «إنك لا تحب الأرض ياسي مالك، ولا لما نصورت ضياعها بكل هذه السهولة» (21)

إن علاقة ابن القاضي بأرضه هي علاقة ثنائية: نفعية مادية وعاطفية نفسية. لهذا شكل موضوع التأميم عنده قضية خطيرة جعله يفكر ويبحث عن كل ماهر قابل للتضحية به وتقديمه قرباناً لقضية أرضه واتخاذها، فاستقر قراره على ابنته نفيسة. وهي دفنة جاوزت سن البلوغ بسنوات (22) ليقدمها عروساً لمالك شيخ البلدية حامية لأرضه، كما كانت العذارى تقدم قرباناً للآلهة في الحضارات القديمة مادام أن الأبناء هم «الحل» الوحيد لقضية الأرض والحياة. ولذا فقد قرر إصلاح أراضي الناحية فإن أرضه لن تبقى له» (23) وعليه ولأن لم يتبع الرسائل الكثيفة بالحفاظ على أرضه من الآن لتستريح منه، وحينئذ أي معنى يبقى لحياة حياته التي تستمد كل قواها من هذه الأرض التي بين يديه، والوسيلة لإبقاء مكان على مكان عليه هي مصاهرة شيخ البلدية. (24)

ولم يستبعد ابن القاضي من ياله احتمال عدم قبول ابنته الزواج من مالك، وإنما كان هذا الاحتمال وارداً على ياله، وكان يتوقعه من ابنته نفيسة، ولكنه كان مصمماً في الوقت نفسه على تنفيذ ما اقتنع به حلاً سليماً ووجيداً لاتخاذ أرضه مخطر الأكيد، ولذا فكل المصالح والقضايا الأخرى تهون أمام قضية الأرض. فالأمر يستوجب التضحية بمشاعر الأوبة ويستقبل البنت وسعادته ولو لا ما يخشاه من ضياع أرضه لاستطاع أن يدفعها تعود إلى الجزائر لمواصلة دراستها، ولأمكنه أن لا يرغمها



القاضي يقول مخاطباً مالكا بحضوره: وعلى أية حال أنا لا اعتبره أجنبياً ولا أجيراً. فمئذ صباح وهو عتيدي، أعدت فرداً من عائلتي، وهو شاعر على ما أقول، تكلم يارابع، هل أسأت إليك أوالى أمك أو بختت بشي. رغبتما فيه؟ قل الحق. فأجاب رابع في تلعثم وحيا:

- لا، حاشاك (27)

ويكرر الراعي هذا الموقف الإيجابي من ابن القاضي، لما سأله ابن القاضي مندحاً:

- وأعيا مهانا، من أهائك يارابع؟ هل أحتك أنا أو أهلي؟ قل الحق.

فأجاب رابع في تلعثم:

- حاشاك، قلت مهانا، أقصد أن صاحب هذه

فرغم هذه الصفات والسجايا الرفيعة التي يتصف بها ابن القاضي، فإن المؤلف لا يظهره في مواقف أخرى إلا متصفاً بصفات البلادة والغباء، إلى درجة تشير دهشة المؤلف نفسه واستغرابه، يقول:

«والفرسب سقا في منطق هذا الرجل هو إمانه القاطع بقول مالك هذه المصاهرة بالرغم من أن هذا مازال لم

يقبل كلبته النهائية في الموضوع» (31) وانطلاقاً من هذا التوجه المتناقض الذي يبره المؤلف أن يسلط

فيه ابن القاضي في بعض مواقفه في الرواية، راح الروائي يذمعه إلى ارتكاب حماقات كثيرة

ومتنوعة، تارة مع زوجته، وتارة أخرى مع مالك، ثم مع غيرهما. فلما تسأله زوجه عن تاريخ المصاهرة

يجيبها قاتلاً: «عما قريب، سيتم كل شي. عما قريب، غدا أو بعد غد، حدثي ابتكك في الموضوع.

واسألها ماذا تريد أن أشتري لها» (32) وهو يقصد شراء ملابس العرس لزفاف نفيسة. وهذا

التصرف الذي أراد له المؤلف، هو تصرف يشبه من يضع الثعيرة أمام الحصان، كما يقول المثل. ومن

مواقف تذلل ابن القاضي لمالك، هذا المشهد الذي نرى فيه ابن القاضي يتقرب من مالك وفي يده

المهنة لا قيمة له عند الناس» (28)، والراوي نفسه يمدحه أكثر من مرة في الرواية. ومن هذا المدح الذي

يظهر فيه ابن القاضي شخصية معترنة واسعة الهال هادئة، قوله عنه في صباح اليوم الذي تغلى فيه

رابع عن رعي غنم ابن القاضي دون أن يعلمه، معتبراً ذلك انتقاماً لكرامته التي جرحتها نفيسة لما

خل عليها ليلاً في غرفتها: «ولعل أبلغ مميزات عابد بن القاضي سعة باله، وقدرته على السكوت. فهو

سواء كان راضياً أم سخطاً فلن يمدح سخطه ولا رضاه يسر حنونه واتزاد، كل من عمل عنده يقدر

فيه ذلك. فإذا تخلف الراعي يوماً عن عمله فليس هناك ما يمدحوه لأن يقيم القيمة. قد يكون تعب، وقد

يكون سهر فلم يلق من نومه، وقد يكون ركب رأسه لسبب أو لغير سبب فلم يأت، فمهما كان الأمر فإن

لكل مصرة مسرة، وسعة الهال أليق بصاحب المال» (29) ومن هذا أيضاً، الحديث الذي وصف به

ابن القاضي لما أعلنه مالك بالمقهي بوفاء العجوز

رأسه تحت ضربات فلّس أم رابع الراعي بعد أن أدق على ابنها يريد قتله بعد أن اكتشفته نفيسة الهاربة في كوخها.

وهذا الحادث الذي أسأل دم رابع ودم ابن القاضي يتحقق القربان الذي أرقاهن القاضي نفسه على طول الرواية لتقديده ثمنًا لاتخاذ أرضه. بعد أن رفضت ابنته الزواج من مالك أ من غيرده، وهربت من الدار. وأحجم مالك عن طلب يد نفيسة لاعتبارات لم يكشف عنها بوضوح

وهذه النهاية المأساوية تفرض الأرض طبيعتها الحقيقية. وهي أنها دائماً قضية لأتّحل على مستوى النقاش الفكري النظري. وإنما بأسالة الدماء على وجهها لبرئوي قلبها. ويضع المؤلف بهذه الحادثة حداً نهائياً للنقاش الفكري والحل النظري لقضية الأرض. ويرسم نقطة بداية التعامل الفعلي والسليم مع قضية الأرض. التي هي قضية مصيرية لم ترض يوماً بالحلول التي تتم على مستوى التفتُّر الفكري. وإنما تحتكم دائماً إلى الحلول التي يولدها الصراع الدعوي على أرض الواقع.

ولقد قدم لنا الروائي نموذجاً للشخصية الأصلية الفاعلة. ونعني بها شخصية المجوز رحمة التي ارتبطت بالأرض ارتباطاً عميقاً، إذ عجت طبيعتها وجسدت بها أحداث القرية وتاريخها وثقافتها عموماً، ولم تفكر يوماً في التخلي عن عملها وصناعاتها. أو حتى اضطلاع علاقاتها الحميمة بالأرض. حتى كانت نهاية حياتها التي أعادتها إلى باطن الأرض لتطوب في تربتها وتترج بحناصرها لتكتمل بذلك دورة الحياة استعداداً لولادة دورة جديدة أكثر خصاً وعطاءً. فكانت رحمة بذلك بديلاً إيجابياً لموسى تجسد التعامل المطلوب مع قضية الأرض. مقابل الحضور التجريدي النظري للأرض

لوازم غسل الأطراف، من ماء وصابون، في صبيحة سهرة اليوم الذي دفت فيه المجوز رحمة. «تفرق الناس نساء ورجالاً، وذهب كل في شأنه، ولم يبق ببيت الفقيدة إلا عائلة ابن القاضي ورابع راعي الغنم وأمه يطلب من ابن القاضي الذي رجاها أن ينتظروا حتى يقوم مالك. ولما استيقظ هذا وجد القرية غارقة في لجة من غبار. ولما رآه ابن القاضي قام. أسرع إليه بكرب من الماء. ومنتدبل وقطعة صابون كان قد أسعها منذ الصباح الباكر ليتخذها سبياً في الثروب إلى مالك» (33)

وقد كانت كل لقاءات ابن القاضي بمالك لقاءات يسود أجرامها التوتر والتفكير والتضيق. أن لم نقل المساواة. ولتوضيح هذا تقاربين إجابة مالك عن استفسار ابن القاضي عن الموضوع نفسه: «ويها للشيخ القهوجي أن يسأل مالك عن المجوز رحمة. فأجاب مالك: رحمة الله» (34) «وعد وقت قصير وأذ بعاهد بن القاضي يلاً باب القهى... تقياً وصانع مالكا بحرارة بالفة وسأله: وكيف أصبحت المجوز رحمة؟ فأجابه مالك:

- أصبحت ميتة» (35)

فالفرق واضح وكبير بين ما يحمله الجواب الأول من تأثير وخشوع وترحم على رحمة. واحترام للسائل. وبين ما يحمله الجواب الثاني من برودة ولا مبالاة تجاه الحدث. واستفزاز واحتقار لابن القاضي السائل.

وهذا التضارب في رسم شخصية ابن القاضي جعله يظهر أمامنا في صورتين متناقضتين. بدأ في أحدها هادئاً متزناً ذكياً ساجداً لأرضه وعمله. ويداني الصورة الثانية شخصاً أحمق. متنبهياً ومتذللاً وساذاً ومتفعلاً وصل به اللطاف إلى وضع

- الذي طغى على مسار الرواية، الذي بقي حبيسا في  
مستوى الجد الفكري والنقاش النظري بين  
شخصيات الرواية.

المراجع:

- 1 - عبد الحميد بن هدوقة/ ربح الجنوب/ الطبعة  
الخامسة، المؤسسة الوطنية للكتاب، د.ت، ص.92.
- 2- الرواية، ص.7.
- 3- الرواية، ص.8، 9.
- 4+ 5- الرواية، ص.87.
- 6- الرواية، ص.99.
- 7- الرواية، ص.53.

\* جاء في الصفحتين 66 و 67 من الرواية أن  
المسافة بين هذه القرية والقرية المركزية لا تتجاوز  
خسة عشر كيلومترا، وأن القرية المركزية محبر  
لطريق السكة الحديدية وللطريق الوطني الرئيسي  
الذي يربط بين الجزائر وقسنطينة.

- 8- الرواية، ص.7.
- 9 - الرواية، ص.48.
- 10 - الرواية، ص.6+2.
- 11- الرواية، ص.24.
- 12+ 13 - الرواية، ص.44.
- 14 - الرواية، ص.5+1.
- 15- الرواية، ص.2+1.
- 16+ 17 - الرواية، ص.181.
- 18 - الرواية، ص.182.
- 19 - الرواية، ص.187.
- 20 - الرواية، ص.187.

\* - انظر الفقرة التي أشرنا الى جزء منها  
بالحامش برقم 10.

- 21 - الرواية، ص.182.
- 22 - الرواية، ص.48.

**اطلبوا الأعداد  
السابقة  
من  
التبيين  
والقصيدة  
والقصة**

## الأخضر الزاوي

تأملات في رواية "نهاية  
الأمس"

لعبد الحميد بن هدوقة

تجربة نضالية من أجل تطوير عالم الريف

يعتبر عبد الحميد بن هدوقة من الكتاب  
المتشبعين بثقافة تراثية فجا. تعلمه أغلبه  
بالعربية رغم تنقلاته ورحلاته. ولد بقرية المنصورة  
الناهية لولاية سطيف عام 1925، وبدأ حياته  
التعليمية بسقط رأسه ثم انتقل إلى المعهد  
الكتاني بقسنطينة، سافر إلى فرنسا وكتب بها  
عاما ليعود إلى الجزائر حاملا شهادة في الإخراج  
الإذاعي وشهادة في تحويل المواد البلاستيكية ثم  
سافر إلى تونس طالبا للعلم والأدب فتخرج من  
جامع الزيتونة في الأدب، ومع فجر الثورة  
التحريرية يعود إلى الجزائر ليشترك إخوانه  
غضبه وانتقامهم، فلاحق من طرف الاستعمار  
الفرنسي فيفر هاربا إلى فرنسا ثم إلى تونس،  
ومع الاستقلال عاد إلى سقط رأسه بالجزائر  
ليستقر فيها، درس سنتين في كلية الحقوق  
بجامعة الجزائر، حصل على تعليم فرنسي ذي  
طابع مهني، تقلد عدة مناصب مهمة من مدرس  
إلى مخرج إلى مدير للإذاعة والتلفزيون، من  
مؤلفاته:

|      |                    |
|------|--------------------|
| 1971 | ربيع الجنوب رواية  |
| 1975 | " نهاية الأمس      |
| 1980 | " بان الصبح        |
| 1983 | الجازية والدرابش " |

وإن التأمل في أعمال الكاتب عبد الحميد بن  
هدوقة يجدد بفرف من تيار الاشتراكية غفقات  
عديدة متفاوتة كما أنه كرس جهوده للدفاع عن  
المرأة والحديث عن تأثرها بنض المعصر وبما هو  
غربي خاصة وموقفها من المسيرة التطورية ومن  
بعض الظروف الحياتية.

مدينة سطيف (5) . من خلال هذين الفلايين الهزي والزمني تجري وقائع الأحداث الحاضرة، وخارج هذين الفلايين لجد الزمن الاسترجاعي والمكان الاسترجاعي يتندان امتدادات مختلفة الطول سردا من التاريخ لتجارب الشخصيات الروائية وما قامت به من أعمال .

وأطول امتداد في الزمن التاريخي يعود الى هجرة (بشير) الى العمل في مناجم (موزيل) (6) في فرنسا، وإلى زواجه من (رقية) في أول نوفمبر 1954 (7) ، وإلى زواجه بمنجية التونسية في (1965) في الجزائر العاصمة، ثم تعيينه كمعلم في مدرسة هذه القرية المعزولة التابعة لقرية (أولاد حامد) بالقرب من مدينة سطيف . وهناك تاريخ صدور هذه الرواية لأول مرة (1) بالجزائر ، ثم بتونس .

#### الأحداث والبناء الروائي (2) :

تنطلق وقائع الرواية بعجي المعلم بشير الى هذه القرية الصغيرة الثانية كمدرس عين في مدرستها الجديدة، المكونة من ثلاثة أقسام، وسكنى وظيفية وساعة واسعة، باعتبار عدد سكان هذه القرية قليل، يقدر بألف وخمسمائة ساكن. وهي تابعة إداريا لقرية أكبر منها هي (قرية أولاد حامد) وتقع قرب مدينة سطيف وفي هذه السنة 1967 في شهر سبتمبر ، يصل المعلم بشير لافتتاح أول مدرسة للقرية. التي كان التعليم السائد فيها هو تعليم القرآن الكريم ، وضمن وقائع الرواية يتصارع البطل بشير مع الواقع محاولا نشر التعليم الحديث في هذه البيئة

في هذه الرواية ( نهاية الأسس) يطرح الكاتب عبد الحميد بن هدوقة أفكاره المرتبطة بالمرجعية الماركسية كدليل للتغيير، والادبولوجية الاشتراكية كمنهج من أجل اصلاح القرية التي تجري فيها الأحداث وتطورها والزمني بالفكر المحلي المنتشر بالحرافة حسب الزاوي ، ويحاول البطل المعلم بشير تطبيق هذه النظرية الجديدة مرحليا ونشأ ونشرها فيحارب الانقطاع وينشر التعليم ويعطي مفاهيم جديدة نقاشيا مع المشروع الوطني لبناء ألف قرية اشتراكية، وتجلى لنا صرورة هذه الوقائع كلما تعمقنا في التفاصيل شيئا فشيئا.

#### الزمانية:

في هذه الرواية ذات الاتجاه الرومانسي والتي يمكن تصنيفها في رومانسية غرابة الأحداث حيث ينتصر الحب أخيرا على يد البطل الإيجابي المتشغل في شخصية "بشير" وما يشوب أحداث الرواية من مؤثرات أجنبية تتجلى مرتسماتها لاحقا. ويلاحظ أن الفلال الزمني في الرواية محدود وواضح المعالم، فالسنة هي سنة 1967 بالتحديد (1). ويقع الزمن الحديث في شهر سبتمبر أي من أول سبتمبر (2)، عندما يصل المعلم بشير ليدرس في هذه القرية تحتلها سيارة البلدية « لاندروفر » ، ويستمر هذا الزمن الى غاية الواحد والعشرين سبتمبر (3)، وهو زمن بدء الدراسة. وخلال هذا الفلال الزمني الواضح تتود أحداث الرواية وفي حيز مكاني معلوم . وهي قرية صغيرة تابعة لقرية أولاد حامد(4)، وتقع في

بشير لدى أول مجيئه أن هذه القرية شديدة الفقر يعيش سكانها من حوالات بريدة تصلهم من أهاليهم المهاجرين العاملين في فرنسا، وخلال هذا لا يملكون شيئاً، يصرح السائق أن قرىهم لا تعرف حياة الاستقلال أما الحرب فكانت دونه حياتهم (8).

ويشير إلى مثال واقعي فينادي على صبر يمشي حالياً بلبس ثيابا رثة، يرمى قطعا من أغنام يمتلكها ابن الصخري، وهو أحد الأطفال الذين سيدرسون عند المعلم بشير، فيطأ المعلم لهذه الحالة، ويسأل عن معلومات عن الصبي فهو ابن حركي ويعيش مع أخته وهي مريض وأمه التي تصنع الثياب الصوفية وتبيعها و جدة أم الحركي، التي تصنع الفخار، يسكنون كوخ أسفل القرية، ومع هذه المعلومات يزداد عطف المعلم بشير تجاه هذه الأسرة، ويفكر ثم مساعدتها بتوظيف المجهز أم الحركي كامام منظمة بالمدرسة رغم معارضة الأهل.

وعلى هامش هذه المجهودات يعيش المعلم مضطرباً في ذكريات الماضي مع زوجته الأولى، شجعه على السعي للتحرف على هذه الأسرة الفقيرة، وخاصة على رغبة كنة المجهز وبه لأنها تحمل نفس اسم زوجته السابقة، التي هجره بسبب ظروف الحرب التحريرية الكبرى، وإذا تنظرت علاقة المعلم بشير تجاه هذه الأسرة الفقيرة ثم النمو لتصل إلى نهايتها وأهدافها وتشد ثم ذلك احساسات داخلية غامضة.

لقد الراوي يؤول ذلك إلى حين، ويقرر بالهطل بشير في أزمنة تاريخية تعري شيئاً فشيئاً:

المحرومة، فيستقبل في البداية استقبالا حاراً وكريماً، ثم مايلبث أن يجد عراقيل وصعوبات تصرنه عن فتح المدرسة أو التدريس فيها، على غرار ماحدث لمعلمين سابقين عينوا للتدريس في هذه القرية، ولم يتنجحوا في البقاء تحت الضغوط القوية والممارسات الكيدية من بعض عناصر القرية إلى غير رغبة وهكذا بقيت المدرسة الجديدة مغلفة أمدا طويلاً.

لكن المعلم بشير يصر منذ البداية على دفع التحدي من أجل نشر التعليم والمعرفة في هذه الرابض، يصل القرية في بداية شهر سبتمبر وفي أول ليلة يقضيها بالمدرسة يفتاجاً عند منتصف الليل يقصف الحجارة على سقف سكناه، كتحدير بوجوب الرحيل، لكنه يقبل الصراع وما شجعه على البقاء تعرفه على بعض الشحوص المساعدة مثل بوغراة، كبير القرية وأول مجاهدين بها، ولكنه أمي، وأحد القهواجي صاحب القهى، كما يجد المنافسين له، الذين يمتنون رحيله عن القرية. وهم ابن الصخري صاحب الملكيات الواسعة من الأراضي من هؤلاء القرويين، بواسطة القروض المنوطة ورهن الأراضي منهم، ليأخذوا في النهاية مقابل عجزهم عن دفع مآهر عليهم من دين.

يلاحظ المعلم بشير الوضع في هذه القرية عن قرب ملاحظة خبير متمرس يفهم جيداً استقلال ابن الصخري لأهل القرية خاصة وأنه أعاط نفسه ببعض المستفيدين معه وجعل منهم أنصاراً وعبوداً له يتصدون كل صغيرة وكبيرة بالقرية، وما يجري فيها.

ويذكر سائق سيارة البلدية (الاندروفر) للمعلم

هاتين الشخصيتين، وتبقى رقية مع ابنتها في غياب زوجها الذي جرح ثم اختفى، لكن والدعا لم ينتظر طويلا زوجها من رابع بن علي وأجهت له الولد «سعيد» ثم يموت رابع حركيا انتقاما لوالده الذي قتل خطنا من طرف الثورة.

ويسجل الراوي جانباً من حياة البطل بشير يوم جرح في معركة، ونقل إلى تونس، ثم إلى ألمانيا الشرقية، حيث تلقى العلاج وعودته إلى تونس التي أكمل دراسته فيها كما فت أيضاً علاقته العاطفية مع منجية التونسية التي جاءت أخيراً إلى العاصمة الجزائر في سنة 1965 حيث تزوجها وكانت امرأة متفتحة على الطريقة الأوروبية، وكان المعلم بشير يقيم مع زوجته منجية حفلات خيرية في منزلها للأصدقاء، لكن هذه العلاقة العاطفية التي استمرت سبع سنوات عاشت صدمة أشهر فقط في الزواج ثم انطقت بسبب كثرة علاقة منجية مع الأصدقاء ومرض المعلم بشير ودخل إلى مستشفى الأمراض العقلية، وشفي أخيراً ليعين معلماً في هذه القرية الثانية.

ومع رجوع الأحداث إلى الزمن الحاضر، يحاول المعلم «شهر» تسية علاقته مع أهل القرية وخاصة «بوغرارة» المجاهد، وصراعه الأساسي مع «ابن الصخري» غني القرية كلها، وصاحب الملكيات الواسعة من الأراضي، الذي يشغل عند الولد سعيد في رعي الأغنام.

ويتصارع المعلم بشير مع ابن الصخري، حول مسألة جلب الماء للبرسة، من نقطة قريبة من أراضي وساتين ابن الصخري الذي يجند الامام

عن تاريخه الشخصي وتاريخ عائلته وتاريخ زوجته الأولى رقية، ويعد الزمن التاريخي امتدادات متفارقة الطول، ولعل أطولها يكون عن الفترة التي ذهب فيها البشير إلى فرنسا للعمل في مناجم «موزيل»<sup>(9)</sup>، وما تأثر به من مؤثرات متعلقة بهذه البيئة العمالية الفرنسية، وضعت بصماتها على وجهة البطل بشير منذ البداية، وهي فترة سبقت الثورة التحريرية الكبرى، ثم درس في كسنطينة وفي تونس، بعد عودته من فرنسا<sup>(10)</sup> وخطب رقية وعمرها لا يتجاوز أربع عشرة سنة، وبقيت مدة أربع سنوات مخطوبة ليتزوجها في الفاتح من نوفمبر 1954. وبعد شهر أصبحت حاملاً وصار هو يختفي بكونه جندياً في الثورة وعاشت هي في الانتظار<sup>(11)</sup>.

ويصف الراوي تفاصيل ليلة الدخلة للعروسين بصورة لعملية جنسية ثم يصف لاحقاً عملية الولادة، ويسمى المولودة «فريدة» والبطل بشير ما يزال غائبا وفي إحدى عمليات مداهمت القرية من طرف عساكر الاحتلال، في أثر مقتل (شانيبط) أي حارس البلدية، يقوم العساكر باغتصاب رقية زوجة البطل بشير، ويصف الراوي هذه العملية الجنسية بتفاصيلها<sup>(12)</sup>.

لكن المجرز «سعيدة» تغير زوجها «حمودة» بما فعله العساكر بزوجة ابنتها، ويتصب الشيخ «حمودة» كميناً للوروة عسكرية ويقتل منها ثمانية عساكر ويستشهد بدوره<sup>(13)</sup>. وتقوم «سعيدة» بمحاولة دفن زوجها فيطلق عليها العساكر النار<sup>(14)</sup>. وهكذا يتخلص الراوي من

الرؤية من الخلف "Vision Par derrière" حيث تتمكس العلاقة بين الشخصية والراوي في سيطرة هذا الأخير على الشخصيات فهو حارب بكل شيء يخصها وبالأحداث ومحيط بها أي أن الراوي، الشخصية، وإن القصة يسير بصيغة ضمير الغائب المفرد «هو» فلا يمكن للبطل بشير ولا لباقي الشخص أن تسبق الراوي في العلم، أو تفوقه فهي تقتضي آثاره وتستتير برسمات خطراته.

يقص الراوي عن المعلم بشير وهو يغطي سيارة «لاندروفر» إلى جانب سائق البلدية، وهو ينقله من القرية المركزية «أولاد حامد» إلى القرية التي سيدرس فيها، ويضيف إلى القصة بصيغة ضمير الغائب التعليلات والشروح: «سكت البشيرة»، ولم يرد أن يدخل في حديث لايفيده شيئاً مع السائق الذي اغتطلت فيه روح المرح بالتزود إلى الثروة والغضول المنفر، والذي مانتلكه بجاذبه الحديث منذ أن أقبلت بهما السيارة من القرية ولكن سكرته لم يمنع السائق من الاسترسال في الحديث الذي تثوره في نفسه شتى المناظر المادية والالتواجات الكثيرة التي تسلكها السيارة... (15).

وقرأ الراوي صافي نفس البطل بشير من أفكار ومايدور في خلده من تساؤلات ويقلدها للقارئ دون أن يعلم بذلك باقي الشخص «تحركت السيارة في طريقها الملتوية، ولم يبق بينهما وبين القرية إلا حوالي ثلاثة كيلومترات، وراح المعلم يستعيد في نفسه عذار بيته وبين

وكثيراً من الناس ضد فكرة تزويد المدرسة الجديدة بالماء، بحجة أن البساتين ستجف، لكن المعلم بشير يستمعين من يعرفهم في الوزارة، وثاني الأوامر إلى البلدية لنقل الماء إلى المدرسة، وهنا رد فعل مفاجئ وغير متوقع إطلاقاً عندما استيقظ سكان القرية وهم يشاهدون المسجد وقد هدم عن آخره، ويتهم المعلم بشير بتخريب هذه العملية، ويحضر جمع من الناس ويرمون المعلم بالحجارة، ويصاب في رأسه وتسيل دماؤه فتسقطه المجوز ربيحة، ويفتح تحقيق رسمي في القضية يبرأ فيه المعلم بشير، ويجلب الماء إلى المدرسة ويفتح المعلم التسجيل ويكتب أسماء خمسة وأربعين تلميذاً من بينهم «سميد» الذي توقف عن رعي أغنام ابن الصخري، ولدى استدعائه رقية للتوقيع، يتعرف عليها وعلى أسباب زواجها من رجل آخر، ثم يقرر أخيراً التخاب مع صديقه «برقرارة» إلى دار المجوز ربيحة ويخطب عنها رقية زوجة له فتقررد رقية بعض الشيء ثم تقبل في النهاية، ويقرر البطل بشير أنه سيقوم في كل قرية سنة واحدة لاصلاحها، ثم ينتقل إلى غيرها لاصلاح أكبر عدد ممكن من القرى دفاها عن المبادئ الاشتراكية التي يؤمن بها، ويفضل هذا العمل ينتهي الأمل في هذه القرية، ويبدأ اليوم الجديد مع أول مدرسة فيها، وهكذا تنتهي عذابات الماضي بالنسبة لرقية ويبدأ أول يوم جديد ينتصر فيه الحب وتبسم فيه الأيام.

الرؤية والرواية:

تتنسب رواية «نهاية الأمل» إلى الرؤية غير المحدودة "Vision illimitée" وإلى نمط



بين هدوءه بأنه يتفصل عن الحوار ويستقل كل منهما بلذاته للكشف من تاحيته وطريقته عن جوانب الشخصية الروائية وأسرارها.

أ - فجاء السرد بصيغة ضمير الغائب الأمر الذي جعل الراوي يسيطر على البطل بشير ويحيط بمعلومات الشخص جسيما ، وسرد الراوي بطريقة هادئة وواضحة، فبعد أن جاء المعلم وصحه «بوغرارة» الى منزل ربيعة لحظية رقية زوجة له، يسرد الراوي القصة ربطا للحوادث: «بعدما أدخلت المجوز ربيعة الرجلين الى الحجرة حيث تقيم رقية وظلت اليها أن تعاللقه وكانت الزمارة مفاجئة لكلنا المراتين، لرقية توقعت أن المعلم جاء ليقول لحاتها أنه لا يمكنه أن يستقبلها هائلة بالمدرسة، نظرا لاحتجاج السكان.. أما المجوز فكانت أميل الى التفاضل منها الى التشاؤم. ولم تفكر بالمرّة فيما فكرت فيه رقية لأنها كانت كامل الصبيحة بالمدرسة...» (18).

واتبع الراوي هذا السرد بقراءة مالي نفس الشخص الروائية والتعليق عليها.

ب - واستخدم الراوي الاسترجاع للحوادث الماضية المتعلقة بشخصية المعلم بشير وزوجته السابقة منجية التونسية، التي تزوجها في مدينة الجزائر العاصمة، في أواخر سنة 1965 حيث كان يعيش معها حياة أوروبية متفتحة على العالم، وكانت تراه مترددا ، فأرادت أن تفتح له المجال لأعلى المناصب يسترجع لنا الراوي عن علاقتهما قائلا: «قالت له ذات يوم: «وانك رجل يخجله طله، «عني أفتح لك المجال لأعلى المناصب...»

كان تفتح المجال عندها يتمثل في إقامة

الطفل من حديث منذ لحظات، وأخذت تلك النظرة القاسية الحاقلة تنفذ الى أعماقه، مثيرة في نفوسها آليات التصالات» (16)

ويسترجع الراوي ما دار منذ سنين طويلة بين المعلم بشير وأستاذه في قسم علم الاجتماع عندما كان يتابع دراسته في تونس «وإن ينس غلن ينس ذلك الموقف الذي وقفه مع أحد أساتذته، كان الأستاذ يصبر دائما على أن نظريات «دوركاهم» في الاجتماع والأخلاق والدين هي أسح النظريات لرد عليه: وإن دوركاهم نفسه يقول بتطور الحقيقة فكيف يمكن أن تكون نظرياته أسح النظريات؟

ثانيا: ان تقديم دوركاهم متبعها اسرئليته فهو كان عتند في صف الضحايا... فخر جاء بعد تأسيس اسرئيل وصار يحكم انصائه في صف الجلادين فماذا ترى سيكون موقفه من نظرياته؟

فجع الأستاذ كراريسه فوق المنضدة وضمها في محفظته وقال: «كامو» ثافه واستعصاري «دوركاهم» اسرئيلي.. فلمن تريد أن تنتسب اذن الى هتلر أم الى ستالين؟ (17). وهكذا تبدو الفروقات الأجنبية الفكرية والفلسفية التي تعلق بها البطل بشير، منذ أيام دراسته الجامعية، والتي تركت بصماتها على فكره وتوجهه الايديولوجي الاشتراكي.

طرق العرض:

السرد:

يمتاز في رواية «نهاية الأسس» لعبد الحميد

ادخال تنوع في النسج السردى، والخروج بالقارئ من متابعة الأحداث الحاضرة الى مشاهد ولوحات في شتى أنحاء العالم ثم العودة به الى اللحظة الحديثة الحاضرة. فمن سرد موقف الشيخ حمودة من الماضي الاسترجاعي لعائلة البطل بشير الذي يستعد فيه الشيخ لتنفيذ الكمين الذي وضعه لفرقة عسكرية وكانت حينئذ الساعة السابعة في الجزائر باريس والساعة العاشرة في موسكو، والساعة التاسعة في القاهرة، والساعة الثانية في واشنطن. ومن خلال هذا التوقيت يبرز الراوي قدرته في الاطلاع على لوحات عديدة في مختلف هذه البلاد ليعود في نهاية الاستطراد الى اللحظة الحديثة قيد المعالجة مع الشيخ حمودة، وفي كل ذلك يستعرض الراوي قابليته لاستيعاب مؤثرات أجنبية عديدة في العالم، يقول الراوي: «ولقد قرأت فرنسية في ضاحية من ضواحي باريس تسرح شعرها أمام المرأة. روني كوتي في حمامه المنزلي يتأمل شيفوخة جسمه... إيزنهاود في فراشه تغطي وجهه ذراعه اليسرى... كروتشوف أمام نافذة زجاجية مغلقة يتأمل أفصاناً يامسة في شجرة باسقة، رجل يتناول قهوة في أحد مقاهي القاهرة ويظالم جريدة، في أعلى الصفحة عنوان ضخم يتحدث عن النجاح الذي لقيته أجنبية أم كلثوم الجديدة. ملك عربي يستقبل وفداً لشركة بترولية أمريكية، مجاهد في الجبل ينهك في تنظيف رشاشه، الخط المحذب يقترب ويقترب...»<sup>(21)</sup> والصورة الأخيرة «مجاهد في الجبل» خاصة بالشيخ حمودة قبل إطلاقة النار على دورة فرنسية، فالراوي يطيل تشويق القارئ عما سيحدث بعد إطلاق النار...

الحفلات الحسرة الساهرة في بيتها! لم تحض أيام كثيرة حتى كثر أصدقاء الزوجين المحبين. وصار بيتهما ملتقى لكل البرجوازية الادارية في الجزائر، ولكثرة من المتعاونين، وعرف البشير في هذه الفترة من حياته كثيراً من أنواع الحصور والكحول، وأسمائها والفروق الدقيقة بين لون ولون، فمن الكرنياك ذي التجوم المحس الى اليرسكي الأسود الى الشامانيا، وما اشتق منها من أمزجة رفيعة... حتى الفودكا وجدت مكانها في مخمرة الزوجين، لم تكن السهرات كلها مبعونة وخسراً. كان يتخللها في كثير من الأحيان نقاش أدبي رفيع يتناول الأدب في أمريكا وأوروبا وروسيا...»<sup>(19)</sup>. وهكذا لا يخلو هذا الاسترجاع للماضي من مؤثرات أجنبية متمثلة في سلوك هذه الأسرة وما تعودت عليه من حفلات خسرة ساهرة على غرار سلوكات بعض العائلات الأوروبية.

ج - ويوظف الراوي في فقرات السرد قراءة مابجري في أعماق الشخص الروائية، وها هو يقرأ مابندو في ذهن رقية وما يحس به في أعماق كيانها، من احساسات غامضة ومن سرعة في خفان قلبها كلما سمعت اسم المعلم بشير يقول الراوي: «سكنت رقية لحظات مفكرة، وكانت كلما كان الحديث عن المعلم شعرت بخفان قلبها يزداد بسرعة، لا تعرف لماذا، ولكن تجد في نفسها احساساً غامضاً نحره...»<sup>(20)</sup>. وهكذا تسجل هذه القراءة نفحة من تفحات الرومانسية التي تشد المعلم بشير بقوة الى هذه القرية رغم ما يلاقيه.

د - يدرج الراوي أسلوب الاستطراد لأجل

ضحك السائق مليا وقرر في نفسه أن سكان المدن أناس سذج ولذلك فهم طيبون وقال لرفيقه:

- انك لرجل طيب؛ من أين للمدرسة أن تعول أطفالا والأحجار التي بنتها جسمها أبائهم؟ لو تعرف قصة هذه المدرسة وكيف بنيت لعدلت حالا من قرارك ورجعت معي من هنا، الى القرية المركزية حيث يبعدك القطار الى مدينتك الجميلة

هكذا يسير الراوي الحوار الموجه في جزء منه الى المشاهد اذ يستهله بفعل (أنظر) وما يتخلل ذلك من تقديم للشخص وتعليق على الأحداث وقراءة أفكار الشخص لربط الوقائع وسلسلتها في انسجام وتتابع سببي.

وفي حوار بين المراتين: المعجز وريحة وريقة، حول المعلم بشير وما قام به من جميل نحوها منذ قدومه الى هذه القرية وكيف أنه ضاعف اهتمامه بها حيث ولف ربيعة كعامل في المدرسة وسجل «سعيد» في المدرسة. ووقف معها في مواقف كثيرة، وعاهي ربيعة تهدي ثقاتها كبرها واستعدادا غير عادي لخدمة المعلم بشير بصناعة برنس وزريبة له اكراما له، تقول ربيعة: «- نعم أصنع له ستة كؤوب للحليب وعشر صعاف ويطبخن أدهانا للمجن وقدرين وفوارين للكسكسي، وأصنع له جرتين واحدة للزيت وأخرى للسمن.

فأضافت ربيعة مقترحة:

- ومزيدتين أو ثلاثا ومزهريتين.

- من أين تأتيه الزهور هنا؟

- لا يملك من أين تأتي. مادمت تريدن صنع كل ما يحتاجه من أواني فلا بد من أواني الزهور.

هـ - ويظم الراوي النسيج السردى من حين لآخر بالأشكال الشعبية مثل «يد الزائر في يد الحوار» (22) و «أنساء ليلة ينسلك عام» (23). وبالحديث الشريف «قال الرسول - ص - اطلبوا العلم ولو بالصين» (24).

الحوار: (25)

بعد السرد خلقية جيدة يقدم عليها الحوار ومنطلقا لماسبق من مشاهد، عبر الأقوال والأفعال والأفكار التي تحسها من خلال المشاهد المعروضة، لكن الحوار في هذه الرواية غني بالعقبات الفنية التي جعلت منه حوارا متوعا.

أ - يحاور المعلم بشير يادى ذي بدء السائق الذي أوصله وهو من أهل القرية المركزية القريبة ويعرف المنطقة وظروف البيئة، يشير السائق الى «سعيد بن ربيعة» الذي يسرح غنم ابن الصخري حافيا، قائلا: «- انظر... هذا أحد الأطفال الذين جئت لتعليمهم، أتراه يتخلى عن حياته هذه، المتطفلة ويستبدل بها جدران المدرسة؟ قالتم تعطيه الحليب إن جاع، أما المدرسة فماذا تعطيه؟ فقال المعلم:

- المدرسة تعطيه السلاح الذي يحارب به الجرح.

فرد السائق:

- إنه جائع الآن؛ من ضمن عيشه حتى يملك هذا السلاح الذي يتحدث عنه؟

فكر المعلم هنيهة، ثم قال:

- تضمن عيشه المدرسة.

سكان المدن يحبون ذلك.

- وأصنع له سعدانات، فإذا احتاج شيئا صنعت له.

- لو كنت أعرف لسعدتك، على كل أنا أصنع له شيئا آخر.

- ماذا

- إن اشترى لنا الصوف فأخضع له برنسا أو زربية أو ما أراد

- سيسره ذلك كثيرا. لاشك في ذلك (26).

وعكس هذا الحوار هو العلاقة بين هذه العائلة والمعلم بشير بعد أن بدأت مجرد عطف على ظروف هذه العائلة، ومحاولة مساعدتها لتأخذ منحى آخر. وهكذا يتطور المونولوج "Monologue"، أو الحوار الذاتي الداخلي الذي تكلم فيه الشخصية نفسها. فهذه رقية تسرح مع نفسها في مونولوج داخلي طويل تغلب ذكرياتها وعلاقتها بالماضي بالمعلم بشير عندما كان زوجها لها، وكيف سمعت به بأنه مات في أحد المعارك، ثم تزوجت من «رابع» زوجها الثاني الذي مات بدوره، وهاهي اليوم تفاجأ بأن زوجها المعلم بشير ما يزال حيا يزوج، وما يشير كل ذلك في نفسها من مشاعر وما يشير فيها من كرامن كانت حبيسة، إنها تسقط ماضي عليها لأول مرة تراه، وبعد زوال لحظات المفاجأة والصدمة ها هي تسائل نفسها، يقول الراوي وهو يقرأ كل ذلك.

«.. هو حي وأنا أبكي عليه ميتا تركني للضياع وأشاع في الناس أنه قتل لكي لا يعود

الي..! لكن ماذا أقول له؟ أصدق أنني كنت أحبه ميتا؟ أصدق أن الحركي لم أدر أنه كان حركيا، وأنه أنقذني من الموت المحقق أنا وابنتي بعد أن قتل الأهل والأقارب؟ أصدق أنني دفنت كل أنواع العذاب لإنقاذ ابنتي من الموت؟ ليهتم ذكره حيا في الدنيا؟ أصدق أنني بكيته أنا الليل وأطراف النهار؟ أصدق أنني أحبه وحده في هذه الأرض ولم يخفق قلبي بحب سواه؟.. وشهقت شهقات عالية بالبكاء.....» (27).

يكشف المونولوج جوانب ماضية من حيا شخصية رقية وعلاقتها بالمعلم بشير، بعد أن شرحت بشي- ينسر في داخلها يشدها اليه أكد فأكبر دين أن تراه، ولكنها تفاجأ وهي تراه بأنه الحب القديم الذي عاد. والهاش الذي أصبح أملا فالمونولوج الداخلي يكمل ما قبله من تقنيات الحوار والسرد على حد سواء، لكنه حوار فلسفي موجه الى السامع بالدرجة الأولى.

ج - يدرج الراوي حلم البقعة في غده تقنيات الحوار لضمان التنوع الفني للأسلوب وتسير أغوار الشخصيات الروائية وكشف أبعادهم للقارئ خدمة لنشر الحدث الروائي وتطوره ثم التضح والاكتمال. يسبح المعلم بشير في خواطر المشدودة أبدا الى مؤثرات أجنبية فكرية وفلسفية وثقافية راسخة في تكوينه الثقافي يتذكر قولها «لامارتين» الشاعر الفرنسي بتأملها ثم أعماقه يقارنها برؤىه الجديد في هذه القرية يقول الراوي: «.. وتذكر المعلم وهو يسبح في هذه الخواطر قوله مشهورة قالها «لامارتين»: «يكفر أن تفقد انسانا واحدا تحبه ليصير العالم في نظرا

بحنان وشوق قبله لم تعرف أئذ منها في حياتها. يقفان كذلك مدة متتصتين في هيام لا ينتهي. ثم يجرها جرا وليفقا الى سرير لرب هناك، ويأخذ في تقبيلها على شفتيها، على خديها، على عنقها. ثم يد يده الى صدرها فتستحي. لأن تهديها لم يبقا محلمتين كما كانا، بارزين، بتحديان ضيق القميص، فيسحب يده في رفق الى مكان آخر، فيفعل كما لو شعر بتدائها الداخلي... وتضطرب همه اضطرابا محسوسا لهذا وتتشجج أجزاء جسمها الحساسة ويصير جسمها كله شبكة عصبية متوترة وتشعر بحاجة بالغة الى استقباله، فينبزع عنه ثيابه السفلى ويرمي عليها ملوثة العاطش الضآن. وإذا بالعجوز ربيحة تدخل عليها فتصرخ في وجهها وتذكر أنها كانت في حلم» (29).

ويسجل أن هذا الحلم بعد بمثابة استيقاق ماسيحدث والذي يسرده الراوي بما يقدمه من وصف لبيت المدينة الجديد وللهدايا، وما يقرأ في نفس رقية من مشاعر وأحاسيس ليلة الدخلة، ومن ناحية أخرى فهذا الحلم صورة أخرى بتفاصيلها للصلية الجنسية، إذ سبق للراوي أن قدم سابقا صورتين مختلفتين للصلية الجنسية مع شخصية رقية ذاتها.

د - يزخر الراوي ثانيا الحواير بأبيات شعرية لتعجير الحدث بصورة مؤثرة. فعند وفاة ابنتها «فريدة» واكتشافها لزوجها السابق والمعلم بشير، والذي كانت تظن بأنه مات، وفي هذا الموقف يرتفع صراخ رقية بالبكاء فيرتاع سعيد لهذا البكاء. وهو ينظر الى أمه، وهنا يعود الراوي

خراها» فقال في نفسه: «يكفي أن لا تجد الفكرة الصحيحة في الأمان ليضع مالك من بين يديك» الفكرة الصحيحة هي هذه: «أمن من في حاجة الى اعانتك ولا تقل: لا تمن من ليس في حاجة الى اعانتك. اكتف بالأولى، هي الأساس، وهي سر حياتك في هذا الوجود». «وأنتم ساعرا من نفسه» صرت فيلسوفا» وأردف قائلا في نفسه: «رويدا أيها التفاؤل...» (28).

يتدخل الراوي ويرتب أفكار حلم البقطة حلم البقطة الذي يمشي البطل بشير بكل مؤثرات «لامارين» وذكرى المحبة رقية، وأما رقية فمن ناحيتها تحمل حلم بقطة آخر متعلق بالمعلم بشير، الذي تحمل به وهي جالسة بالقرب من ابنتها «فريدة» ليل وفاتها وقبل أن ترى المعلم بشير وتكتشف أنه ما يزال حيا برزق، تسهر رقية لحظة من زمن لتري في حلم بقطة، زوجها الأول بشير يعود اليها ويشتري لها الهدايا ويتزوجها من جديد ويحمل بليلة دخلة جديدة بتفاصيلها ينفلها لها المعلم بشير، لكن الراوي هذه المرة هو الذي يقدم الحلم بصيغة ضمير الغائب يقول: «...وتغيرت الصورة في مخيلة رقية فوجدت نفسها في بيت بالمدينة، فقم الرياض راتب الزخرفة، شبه القصور التي تحكي عنها القصص الشعبية. وإذا بالبشير يدخل حاملا تحت ابطة قرطاسا ملفوفا على شيء. فيفتحه بين يديه فإذا فيه قماش من القطيفة الممتازة مطرورا طرزا رفيعا بخيوط من فضة، وعطيه إياها، ثم يحتضنها برفق، ويضع رأسه على كتفيها، ذراعه اليسرى تسكها من خصرها، ويده اليمنى تمسك في شعر رأسها فتشعر بخبطة ولذة. ثم يقبلها

أبياتا شعرية يقول فيها:

«من لم ير طفلا حزينا

لا يعرف الحزن

أبها الطفل الحزين

لحزن أمك

ليتمك

لقسوة الحياة عليك

إني أحبك

لم أملك في هذه الدنيا

إلا قلما

حروفه هي دموعي

وجراح قلبي

لا تلمني

مينائي لأحسن البكاء

مثل قلبي

أبها الطفل

الذي يحزني حزنه

ولا أعرفه

إني أحبك» (30)

ويورد الراوي أبياتا شعرية أخرى لدى

استشهاد الشيخ «حمودة» الذي نصب كميناً

لدورية عسكرية انتقاماً لشرف عائله، يخاطب

الراوي المجر الذي استشهد فيه الشيخ وجواره

زوجته «سعدية» التي حاولت دفته فأطلقت عليها

النار، يخاطب الأرض، يخاطب الجبال:

«لكن حجر الصلاة لا يتكلم

الصلاة لن تقام منذ اليوم فرفقه

سيتبدل اسمه

سوف تتأديه الأجيال المقبلة: «حجر

الشهداء»؛

أبها الأرض

حدثني من مر من الأجيال

إن الثمن كان باعسا

وأن وجهك الطيب

كان ذات يوم أحمر قانيا

بعاء الأبرياء.

حدثني من يأتي من الأجيال المقبلة

أنك شربت من دماء أبنائك البررة

مالا يدع العطش يمتد إلى عروقك

أهد الأبدن» (31).

الوصف (32)؛

تتناثر في الرواية عدد من لوحات وصحية

وزعها الراوي لشد انتباه المشاهد إلى صورة بهتة

الأحداث الروائية المتميزة بسحة وروائية مؤثرة

تصف الطبيعة على علاتها، لكن هذا الوصف لم

يكن مجانيا بل مرتبطاً برؤية البطل والراوي، فإذا

الطبيعة محيرة وحادية كناية عن فقر أهلها

ويؤسهم، فالطبيعة إذن لا تبسم، والطريق تلتوي

وتتقبض كأنها شخص، والسيارة «لاندروفر»

تشخر شخيرا والقرية أكواخ، والجبل حار من

النباتات والمدرسة تبدو غريبة، كأن بالوصف يرمز

إلى أن السكان ينقصهم كل شيء وليس المدرسة

وحدها... والأحجار الجاثمة هنا، وهناك، على

خافي الطريق محمرة في سواد الأرض المحاذية،

تسلم لغة الوصف من بصوات المؤثرات الأجنبية التي انعكست على شخصية الراوي، وحجرة الضيوف دائما خارجية في القرية، وكذلك الحجرة التي تناول فيها المعلم طعام المشاء، كان الفراش حصيرا من حلفاء، وحبالا قديما من صوف، ومستنقلا، في زاوية البيت برعدة، وبغل، ومحراث حديق من خشب، في الحائط الأيسر وتد معلقة به سكة حراثة، في الحائط الأيمن ضربت لوحة صغيرة فوقها مشكاة هاز زجاجية اسودت قصبها فكان نورها خافتا باهتا، ليس هناك ما يعكس ذلك الضوء اللليل، حتى الميطان شهباء دكناء مرشوشة بجبس صعلي، أما السقف فهو عينان بنية من شجر العرعر، تلمحت بقوب ككثف من الأذنة المتصاعدة إليها، عندما توقد النار أهام القر، وعلى ذلك النور الخافت الباهت كانت الأيدي تقعد الى الكسكي الموضوع في مقعد (صحن) من خشب يشبه يعتقد الطويل وقائمه كأسا ضخما من كؤوس الشمانيا..

لم تكن حركات الأيدي متساوية فحركات المعلم كان يبدو عليها الكسل في منتهى ثقله... أما يد «امام» القرية ومعلم صبيتها القرآن، فكان انطلاقها الى المقعد ودجوعها الى الفم تحضي في سرعة آلية منتظمة كميزان الموسيقى...» (33).

ج - ويورد الراوي وصف الطبيعة وتعلق المعلم بشهر بها على طريقة حيام الرومانسيين بها والتفزل بها، لهذا المعلم يتعلق بالقر وضوئه الهادئ الذي يعطي لوحة فضية بدهية للطبيعة العارية، مما يجعل الأحاسيس والمشاعر وتيران الشرق المحرقة تضطرم

لايربط بين أثرها الاعروق سوداء، أو بيضاء كالأنعامي، العربي هو الكساء الوحيد الذي تلمسه الأرض كأن ربحا ذرية تستفها فإذا كل شيء عار وإذا كل شيء كتيب وإذا الشمس تفتقد أشعتها فتضيء بلا حنان ولا جمال، وإذا الأرض تعطي للنظر صورة من صرور هرمها الفظيح

كانت الطريق ملتوية محدبة، فإذا ما انتبسط فلتنبض أكثر، وإذا امتدت فلتتوي أشد، وكانت سيارة «الاندروفر» تشخر شخيرا حديدا ملوثا بالغبار ورائحة البترين، وكانت القرية تبدو حينها وتختفي أحيانا، وفي بدوها لا يمسك النظر منها الأكواخا ودورا هنا وهناك قابضة في حجر جبل عار، لكن بنائة واحدة من بينها جعلها بياضها الناصع وموقعها المنطرف تبدو غريبة...» (32).

وقد راعى الراوي في هذه اللوحة الوصفية ما يتطلبه الانسجام مع حالة البيئة التي سينتقل إليها البطل بشير، وكيف ينظر إليها، وما يزعج القهام به من مخطط اصلاحي للأرض ومحسين ظروف القرية، وتوقعاتها لتواجه الانقطاع والجهل والتخلف، وتراكب التطور والنماء والحفانة.

ب - ينتقل الراوي ليصف للقارئ أحد بيوت هذه القرية من الداخل، وهو بيت المجاهد «بوغرارة» الذي دعا المعلم للمشاء عنده، باعتباره كبير القرية، وكأن الراوي يصف في مشاهد سابقة القرية بالمراء الطبيعي، والجفاف والجهد، أراد أن يكشف هراء البيوت من الداخل وفقرها المدقع، ويتناول في هذا الوصف الساخر الزاخر بالتشابه، شخصية معلم الصبية قهيذا لاسقاطها وتقديمها للقارئ في هذه الصورة، ولم

وسجل أن الوصف كان متشابها مع الحالة الثلاثة لطبيعة الحدث، فإذا كان الحدث مشهودا إلى قطب الحزن مثل المرقف عندما ثوقت «قريضة» أهنة ورقية متأثرة بمرض السل، كانت رقبة حزينة وكان البطل بشير حزينا لأجل ذلك على الأكل، فجات اللوحة الوصفية حزينة أيضا وحزن بشير وحزنت الطبيعة . يقول الراوي : «وسحات قلائل، وأقبل الصبح... لم يكن صبحا جميلا، كأصباح القرية السابقة لدى البشر... أما رقبة فلم يكن صبحها حزينا فقط بل كان مظلما...» (36).

وعندما يكون الحدث مشهودا إلى قطب الفرح والسرور يأتي الوصف متفائلا، فعندما جلست رقبة تفكر في المعلم بشير وكيفية الوصول إليه جاءت صورتها متفائلة كما يلي . يقول الراوي : «كانت رقبة جالسة على عتبة الباب، يدها اليسرى على خدها واليسرى في سحرجها، ورجلها اليسرى تستند مرفقها واليسرى ممدودة على الأرض، تربط رأسها بمنديل أسود قديم، وترتدي فستانا أزرق حال لونه وشالشيعة، في ذراعها سواران فلسطينيان من فضة، تنظر إلى الباب الخارجي النصف مفتوح لا يتأهلها من مكانها ذلك إلا الرى الجرداء والشباب...» (37).

وعلاوة على الحالة النفسية التي يراعيها الوصف نراه يلتزم بميزة الالتحام بالطبيعة والتفزل بها وتشخيصها وخلق صفات بشرية عليها. (38) كما امتاز الوصف بجزء خاصة، إذ قدم لوحات تفصيلية للعنبة الجنسية متعلقة بشخصية رقبة مع شخصين مختلفين. (39) وهكذا نقلت اللوحات الوصفية كثيرا من المؤثرات الأجنبية السلوكية أو

في نفس المعلم بشير، مما أدى إلى أن يرى السماء تتصل بالأرض فيها متعاقبان: «... وكان القمر قد طلع من وراء الجبل العاري الشاهق الذي كساه الليل قطيفة سوداء، طلع يستهم إهتماما بالغ الروعة، وأخذت أشعته المتلازمة تنشر فوق أجزاء من القرية فإذا هي ترتشفها في هيام، وإذا المنظر العام يشكل لوحة بديعة الأضواء والظلال، لم تصل بعد ولن تصل إلى رسمها يد إنسان، لوحة بعثت في وجدان المعلم آلاف المشاعر والأحاسيس، تقصر الكلمات عن تصوير آمادها وأبعادها ومتعلقاتها، ووقف لحظة متأملا حرا به ذلك المشهد الفريد الذي اتصلت فيه السماء بالأرض فإذا هما متعاقبتان متحدثتان في خشوع وهيام قديمي تعرفه الطبيعة وعرفه من صقلت الأيام روحه، وأرهقت الأحداث عنه، ورسخت في نفسه صورة لكل تجربة، وعذبا لكل أمر» (34). وهكذا يلاحظ كثرة اللوحات الوصفية لى لظ هذا النموذج في هذه الرواية (35).

ومن المميزات العامة لهذا الوصف اعتماده على وصف التفاصيل الصغيرة، فهو وصف جزئي، يعتمد على الدقة في الملاحظة، كما مزج الوصف في بعض اللوحات بأسلوب ساخر مشير لضحك عميق، مستمدا من سخرية البيئة المحلية، ووسط المجاعة الشعبية حول بعض فاذج الشخصيات الشعبية المعروفة، على نطاق واسع. وما يقال عندها، يهدف الفكاهة، كما عند الراوي إلى توظيف الأسلوب الساخر معتمدا على كثرة التشبيهات التي يوزعها في ثنايا الوصف، ولم ينج أسلوب الوصف من مؤثرات أجنبية شبه بها أشياء محلية، أو انعكست في طريقة البطل السلوكية وطريقة عيشه على النمط الأوربي.



اللغوية أو الثقافية.

المنطلقات الفكرية:

تطرح الرواية موضوع أزمة فكرية جعلت صورة الواقع مظلمة وشديدة الغماسة في عيني البطل بشير الذي يتعامل مع مجتمع هذه القرية بأفكار ونظرة مرتبطة بالماركسية والأيديولوجيا الاشتراكية بقصد إصلاح القرية وتطويرها، والرقى بالفكر الذي تنطله الخرافة والتزعة التراكبية.

ويقف البطل بشير في وجه غنى القرية، ابن الصخري، ومساعديه أصحاب الأراضي المجاورة والإمام وغيرهم، فيعرض لمشاكل وعراقيل وهو يحاول نقل الماء إلى المدرسة، وتسجيل التلاميذ فيها لأول مرة، وتوظيف المجبر ربيعة أم الحركي، وتسجيل حفيدا «سعيد» في المدرسة وتوقيفه عن رعي الأغنام لدى ابن الصخري، ثم التطرف أولا وأخيرا من رقية والزواج بها أخيرا.

واختار طريقة بث أفكاره النظرية المستعينة من المؤثرات الفكرية الفلسفية الماركسية، فبدأ يتحدث لزميله المجاهد «بهرارة» و«حماسة» صاحب المقيس، وباتى الأعمالي يحرصهم على أن يمشوا على أوضاعهم ويحدثوا انتقلا في القرية. يقول الراوي عن البطل المعلم بشير: «جاء ليحدث انتقلا في حياة هذه القرية النائمة، جاء ليقول لهم أنهم يمشون خارج الزمن وخارج التاريخ، وخارج التطور البشري، سوف يكلم المرأة ويكلم الرجل ويكلم الصغير ويكلم الكبير، ويقول لهم أفرادا وجماعات: إننا مازلنا مجتمعا بدائيا، لم نتمد كثيرا في تطورنا عن الحيوانات، إن حاضرنا هو أمس البشرية الدابر، إن حطرتنا في التخلف تفوق حطوط الأمم الراقية في الرقي. إننا في المدن أو القرى، مازلنا نحي حياة غيبية ماورائية بالزمن».

إن وجودنا مائتلك يبحث عن وجود، حققنا جزءا أوليا من بشرتنا بحرب خشناها سبعا ونصفا ولكن سهرنا بعد ذلك في تحقيق وجودنا وبشرتنا كان بطننا ومثلهما في كثير من الأحيان، ثم نحاول اقتلاع البدائية في وضعيتنا من جلودها ولادك الغيبية في تفكيرنا وسلوكنا وملاقاتنا الاجتماعية في صميمها، إن ما تقدمه وطننا اليمنى تتأخر وطننا اليسرى... (40).

وهكذا يقرأ الراوي أفكار الاشتراكية وهي تتولد في نفس المعلم بشير في هذه المرحلة النظرية في أحداث الرواية قبل أن يشر بها، ولدى اختلاط المعلم بشير بالمجتمع المحلي يلاحظ اختلاف فهم الناس للمفرد «القرية». فمنهم من يرى أنها مجرد «الماضي والفتنة» آثار الأولين، ومنهم من يرى أنها ابتلاء من الصخر، أما المعلم بشير فيرى أن الاشتراكية منهج علمي صرف بعيد عن العواطف ينفع في بناء الجزائر الحديثة. يقرأ الراوي مايجول بخاطر، يقول: «للاشتراكية الحقبة هي الاشتراكية العلمية التي تأتى الغيب، وما في الغيب من جنة ونار، وتأتى الشر وما في الشر من عاقبة وغيم، وحط الجزائر الحديثة في بناء الاشتراكية الحقبة، إن كان ما فيها أضر فلا يترتب على اتجاه مادي صرف لها أي تقبل أو تدمير، أما رأي الشعب في كل ذلك فليس بالأمر العظيم، الشعور الجاهلة لا تستفتى، وإنما تلقن» (41).

ويخرج المعلم بشير من مرحلة مراجعة هذه الأفكار في ذهنه بعد أن اختبرت في نفسه زما طويلا يعود إلى مرحلة عمله في مناجم «موزيل» الباسية وسط جو عصالي يحل وعها متقدما عن العمل وواجبات وحقوق العامل والهيات

وينتهي عليه من ناحيته التصدي لكل هذا: >>>.  
إن مشكلة ابن الصخري وما يتعلق من إقطاع،  
وشيوخ الجامع وما يتعلق من جهل بمقتات الذين  
وعقلية بعض السكان وما يتعلق من شطط عاطفي،  
وخلط بين الحق والباطل...» (45).

ج - لكن المعلم بشير يجعل صراعه في هذه  
القرية من أجل بث مبادئه والانتماء لها، وكل  
ما يقوله من أجل ذلك، إنما هو خطوة واحدة فقط،  
ينتهي إعدادها وتكرارها والقيام بها من جديد كل  
سنة دراسية، إذ ينهي بعد زواجه من رقية العيش  
في كل قرية سنة واحدة يث فيها مبادئه  
ويصلحها . ثم ينتقل في السنة الدراسية القادمة  
إلى قرية جديدة ويعيد فيها نفس الحكاية من أول،  
وهكذا وعلى هذا المنوال يقضي سنوات المستقبل  
ما أمكن له ذلك لتحقيق أحلامه الثورية  
الاشتراكية، بقراً الراوي مآلي نفس المعلم بشير :  
«لم يبق له إذن إلا الاستعداد للرحيل إلى قرية  
أخرى لا يعرفها حيث لا ماضي له فيها يمرق  
مشروعه الطويل...» (46).

ويلاحظ أن المعلم «بشير» وهو يطبق هذه  
الأفكار الاشتراكية انطلاقاً من الإيمان بها إلى  
مرحلة بثها ونشرها إلى الصراع من أجلها  
وتجسيدها مرحلياً في هذه القرية، ويلاحظ أيضاً  
أنها شبيهة بمشروع ألف قرية اشتراكية الذي شرع  
في تطبيقه في مرحلة السبعينيات.

الهوامش:

(1) ولد صفرت هذه الرواية ونهاية الأسر» لعبد الحميد  
بن عرفة، لأول مرة من الشركة الوطنية للنشر والتوزيع  
بالمغرب، سنة 1975 وصدرت في طبعها الثالثة من الطبعة  
العمية بطنس سنة 1989.

النقابية وقوانينها وثقافة العمل، كل هذه المؤثرات  
الأجنبية ورواسها لم تكن لتغطي نفسية المعلم  
بشير، الاشتراك عليها بصفتها راسخة مستعدة  
ويخرج المعلم بشير إلى مرحلة التبشير  
بالاشتراكية في هذه القرية يخاطب صديقه  
«بوغرارة» وهما ينظران إلى ممتلكات ابن  
الصخري من الأراضي والبساتين، والعمال الذين  
يشتغلون لديه: «لا عليك سوف تعود الأسود إلى  
طبيعتها طال الزمن أم قصر، إن الذي يملك تصف  
ماتلكة قرية كاملة لن يوجد في المستقبل»  
(42).

ب - وينتقل المعلم بشير إلى مرحلة الصراع  
من أجل هذه الأفكار والمبادئ التي يؤمن بها،  
يتصارع مع شخصية ابن الصخري كبير الملاك في  
القرية الذي يحاول أن يحتري أفكار المعلم بشير  
وطبقها بأن يحرض عليه العمل عنده كمدبر  
مزودة مقابل أجر وفير، لكن المعلم بشير يرفض  
جميع المقترحات ويواجه ابن الصخري قائلاً: «...  
إنك لحي وأنا أكره الأغنياء...» (43).

وبقرأ الراوي ما يدور في نفس ابن الصخري  
من أنكار حول شخصية المعلم بشير مؤكداً  
ما توصل إليه من حكم حول هذه الشخصية واتخاذ  
موقف نهائي منها: «إنه إما شيوعي فوضوي  
وأما يساري متطرف من هذه الشذمة التي تنخر  
عظام المدن، وفي كلتا الحالتين فهو عدو يجب  
محاربه ومطارده من هذه القرية...» (44).

أما المعلم بشير فإنته يصنف شخصية ابن  
الصخري بأنه يمثل للإقطاع ومن معه يمثلون الجهل

- 32- المصدر السابق ص 7.  
33- المصدر السابق ص 24.  
34- المصدر السابق ص 32+31.  
35- المصدر السابق، ص 15، 49، 168، 197، 206.  
36- المصدر السابق ص 168+169.  
37- المصدر السابق ص 206.  
38- المصدر السابق ص 32+31.  
39- المصدر السابق ص 82، 83، 84، 89، 90، 91، 189، 190، اللوحات الوصفية.  
40- المصدر السابق ص 28.  
41- المصدر السابق ص 68.  
42- المصدر السابق ص 112.  
43- المصدر السابق ص 178، 44 - المصدر السابق ص 182.  
45- المصدر السابق ص 245، 46 - المصدر السابق ص 244.  
المصادر:  
بين حنونة (عبد الحميد) نهاية الأسى، مؤسسات عبد الكريم ابن عبد الله للطباعة والنشر والتوزيع، تونس، ط 1989.  
المراجع:  
- بدر (عبد الحمن طه)، حوله الأدب والواقع، دار المعارف، القاهرة، ط 1981.  
- الزبيبي (محمود)، قراءة الرواية (مفاج من لحظ محفوظ) دار المعارف، القاهرة، 1974.  
- J.P.goldsstein:  
Pour Lire Le Roman, Du-clot, Paris, 3ED.1985.  
Todorov Tzvetan:  
Litterature et signification,  
ED, Larousse CANADA, 1967.
- (\*2) Evénements et Structure Romanesque  
(\*3) Le Dialogue,  
La représentation  
(\*4) La description  
1 - عبد الحميد بن حنونة، نهاية الأسى، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، للطباعة والنشر والتوزيع، تونس، ط 1989، ص 169.  
2 - المصدر السابق ص 51.  
3 - المصدر السابق ص 51.  
4 - المصدر السابق ص 55.  
5 - المصدر السابق ص 57.  
6 - المصدر السابق ص 30.  
7 - المصدر السابق ص 80.  
8 - المصدر السابق ص 9.  
9 - المصدر السابق ص 30.  
10 - المصدر السابق ص 79.  
11 - المصدر السابق ص 80.  
12 - المصدر السابق ص 89+90.  
13 - المصدر السابق ص 101.  
14 - المصدر السابق ص 105.  
15 - المصدر السابق ص 8.  
16 - المصدر السابق ص 12+13.  
17 - المصدر السابق ص 38.  
18 - المصدر السابق ص 38.  
18 - المصدر السابق ص 254.  
19 - المصدر السابق ص 132+133.  
20 - المصدر السابق ص 154.  
21 - المصدر السابق ص 101.  
22 - المصدر السابق ص 25.  
23 - المصدر السابق ص 26.  
24 - المصدر السابق ص 27.  
25 - المصدر السابق ص 10.  
26 - المصدر السابق ص 159.  
27 - المصدر السابق ص 171+172.  
28 - المصدر السابق ص 21.  
29 - المصدر السابق ص 189+190.  
30 - المصدر السابق ص 172+173.  
31 - المصدر السابق ص 105+106.

محمد يحياتن

- المطالعة وقضاياها من خلال الأبحاث الحديثة.

خديجة لسنامي

- دور المؤسسات التعليمية في نشر المطالعة.

إسماعيل حاجم

- مكانة الأدب الجزائري في كتب النصوص والمطالعة.

ملف

تربوي

## تقديم

إن إقدامنا على ديباجة هذه الورقة حول قضايا المطالعة إنما مرده إلى ضرورة إعمال النظر فيها وفي الواقع الذي هي عليه في بلادنا، وهو واقع، والحق يقال، لا يبحث على الرضا، وما يعضد هذا الحكم مشاهدتنا للميدانية، وكذا الأبحاث - على قلتها - التي سعت إلى تقصي بعض جوانب هذه الظاهرة اللائقة للنظر.

يقول زميلنا د. واسيني الأعرج:

« اشكالية المقروء اشكالية قائمة بذاتها ولا تنطبق فقط على هذه النصوص ( أي النصوص الروائية) ولكن على مجموع الانتاج الأدبي، فعندما يسأل القارئ الجامعي عن عدد الروايات التي قرأها يصطدم الباحث بالعلاقة المفقودة بين الكاتب والقارئ...»

يجب ألا نفاجأ عندما نسأل طالبا في السنة الرابعة عن رطار أو بن هدوقة أو بوجيرة ليقول لنا أسمع عنهم لكن لم أقرأ لهم، وعندما تسأل عن السبب تغفز الاجابات التي تحتاج بدورها إلى اقتراعات سوسيولوجية: مثلاً الوقت يا أستاذ... ويجب كذلك الانتفاجاً من صحفي يكتب عن كاتب ياسين وهو لم يقرأ له على الإطلاق...» (1)

محمد يحيياتن

# المطالعة وقضاياها من خلال الأبحاث الحديثة

« لقد كان لي الحظ في ألا اتعلم في المدارس فحسب -هكذا من ثانوي الأمور- بل كذلك في مكتبة والدي... فعندما أتذكر طفولتي، ينصرف ذهني إلى هذه المكتبة التي كشفت لي العالم...»  
الكاتب الأرجنتيني جورج لويس بورجس

وكان لنا أن أجرينا بحثاً ميدانيا سنة 1989 قصد التعرف على ما طالعه الجامعيون -طلبة وأساتذة- في هذه السنة، وذلك عن طريق استبيان وزعناه عليهم، وقد أفضى هذا التحري إلى نتائج مخيفة، إذا لم يتعد معدل الكتب المقررة في السنة 1,4(2).

إن هذه الظاهرة تستدعي في اعتقادنا التفكير والتدبر وذلك بالبحث عن الأسباب الموضوعية والذاتية له، وتصور الحلول الناجعة الكثيلة بجعل المطالعة حيا وساركا مطردا. وليلغ ذلك، لا بد لنا من الاستفادة من تجارب الدول المختلفة في مجال الترفيب في المطالعة: Motivation a la lecture.

ب) بدافع الواجب.  
ت) لشغنية الوقت ليس إلا.  
ث) للتعرف على ما يجري من أحداث، وفهمها.

ج) لارضاء حاجات شخصية.  
ح) للاستجابة لضرورات الحياة اليومية  
خ) للترفيه  
د) للاستجابة لمطلوبات فكرية صرفة  
و) للاستجابة للحاجات الروحية (4)  
غير أن معالجة ظاهرة المطالعة ليست بالأمر السهل، وذلك نظرا للعوامل العديدة التي تتجاذبها وتؤطرها. وهذا يحسنا إلى

## 1. المطالعة من حيث هي موضوع للبحث والتقصي

### 1.1- من أمة مطالعة نتحدث؟

إبتداء، يتعين علينا تحديد المقصود بالمطالعة هنا. إن المطالعة التي تقصدها في هذا المقام هي المطالعة التي يبتغى إليها الفرد من طواعية ورغبة، لا تلك المطالعة القسرية التي تفرض على التلاميذ في المدارس والثانويات، بوصفها جزءا من البرنامج المدرسي الذي لا مندوحة عنه، إن المطالعة

enne محصوراً في بلد ما مقياساً والحال ان المعدل مرهون بسياق معيّن يُفَضَّى تجاهله إلى تفاسير مضلّة...» (6)

ويوضح ذلك بقوله:

«المطالعة، من الوجهة الاحصائية، أقوى في البلدان المتقدمة منها في البلدان النامية... لكن صيغة التفضيل ههنا لا تعني أي شيء، ذلك أن تواتر المطالعة موقوفة على تاريخ بعينه ونسب تحببة وطموحات بعينها» (6 مكرر)

2.2 المطالعة في العالم العربي: أرقام ودلالات:

تفيد الإحصائيات المتوافرة بأن العربي بطالع بمعدل 1/4 كتاب في السنة وأن الدول العربية لا توفر سوى نسخة واحدة لسكّنين اثنين، في حين أن الدول المتقدمة توفر 7 نسخ لكل ساكن.

إذ اغضضنا الطرف عن الكتب المدرسية التي تشكّل في العالم العربي 75٪ من مجموع المطبوعات، فإن مادة المطالعة الأخرى تبدو جدّ محدودة (25٪) (7)

على مستوى الدلالة، تؤكّد هذ الأرقام ما ذهبنا إليه. ولتفسيرها وتأويلها يجب كما يقول الأستاذ الطاهر لبّيب «الاقلاع عن تلك التفسيرات الانتولوجية التي لا تنفك ترّدّ

القول بأن الوصف الموضوعي لها في مجتمع بعينه يقتضي من جملة ما يقتضي:

(1) دراسة دور المدرسة وموقفها من المطالعة، وكذلك دراسة الوسائل والطرق المعتمدة لتدريس القراءة من ناحية ولتنمية الرغبة في المطالعة من ناحية أخرى.

(2) دراسة المكتبات المدرسية والعمومية وظروف سيرها وتغيّبتها وكيفية تنشيطها.

(3) معرفة ظروف الإنتاج الفكري مع احصائه واهراز الفراغات سواء من حيث نوع المطبوعات أو من حيث الجمهور الموجهة اليه.

(4) دراسة مسائلك التوزيع وسوق الاستهلاك باعتبار المعيار الجغرافي والمعيّار الاجتماعي والاقتصادي.

(5) تحليل محتوى المطبوعات المدرسية والمطبوعات الثقافية وأدب الأطفال والمراهقين.

(6) دراسة سلوك المطالع وأسباب رغبته في الكتاب أو الثغور منه (5)

وهذا الذي قدّمناه - والحق يُقال - يدعم ما ذهب إليه الباحث الاجتماعي التونسي الطاهر لبّيب في إحدى دراساته القيمة:

«إن القول بأن الجزائري قليل المطالعة معناه أننا نعتمد معدلاً Une moy-

والقدرات والدوافع المتعلقة بالمطالعة. ويعتقد الباحثون ان هذه المعلومات عنصر أساس لنجاح الساعي والأنشطة الرامية إلى ترقية الكتب والمطالعة.

### 1.3 محاور هذه الأبحاث

من بين الأبحاث الكثيرة الجارية أو التي أجريت في هذا الباب، نذكر:

- المطالعة والأنشطة الأخرى المعتمدة لقضاء أوقات الفراغ
- دراسة مطالعة الكتب المجهزة للتسليّة
- دراسة مطالعة الكتب المجهزة للتعلّم
- منزلة المطالعة ومدى تواترها
- مدى إقبال الناس على المطالعة الروايات.

- عدد الكتب المكتتاه والموجودة في البيت
- الميزانية المتخصصة لاقتناء الكتب
- أهمية الكتاب بالنسبة إلى الشخص المستجوب

- القيمة العاطفية والفكرية للكتب
- مواقف الأولياء من مطالعة الأطفال
- أوقات المطالعة وأماكنها
- الكتب المهداة الخ... (10)

وقد اقتضت هذه البحوث إلى نتيجة هامّة:

بأن الحضارة العربية قد كانت حضارة ذات أصل شغري خاصة أو "حضارة الكلام" فهذه التفسيرات لم تعد مقنعة» (8)

إن التفسير الحصري لهذه الظاهرة يجب البحث عنه في "أماكن أخرى" إن الإنسان لا يولد قارئاً أو مطالعاً وإنما يكونه، فكما يُصنع الكتاب "يُصنع" كذلك القارئ أو المطالع:

« إن الرغبة في الكتاب تنطلق من البيت وأنها لتسبق تعلّم القراءة الهجائية أي دخول الطفل إلى المدرسة، وإذا أدمج الكتاب في صلب العلاقات العائلية تسنى للطفل بفضل النص (صوراً أو حكايات) أن يتمرّن في سنّ مبكرة على إثبات ذاته...» (9)

كما أن للمدرسة دوراً جلياً في تنمية الرغبة في المطالعة، لكن لا مندوحة لنا من القول بأنها مقصرة أيما تقصير، حسبنا أن تدلل على ذلك بقصر هيئتها وانشغالها بالقراءة المدرسية الرسمية وظلّوها من المكتبة التي من شأنها أن تصنع القارئ الملمن المأمول.

### 3 الأبحاث الجارية حول المطالعة

لقد أضحت المطالعة منذ الفلاطينات من هذا القرن موضوعاً للبحث والدراسة في العديد من البلدان الغربية، وذلك قصد الحصول على معلومات دقيقة عن العادات



لدة معينة.

### 3.2.3 النادي التساوي للكتاب

يوجد هذا النادي منذ 40 سنة، وهو خاص بالأطفال والمراهقين من 3 إلى 18 سنة. كان في بداية أمره عبارة عن نادي بسيط لكن سرعان ما أصبح هيئة متعددة الخدمات. إذا أصبح يُعنى بتنوع الكتب والنشر والبحث والإشهار، وقد سخرت جل جهودها للبحث عن الأسباب التي تدفع الأطفال إلى المطالعة وكذلك البحث في طبيعة ونوع ما يرغبون مطالعته.

### 4.2.3 الأسبوع الوطني لكتب الأطفال في اليابان

ينظم اليابان سنويا أسبوعا وطنيا لكتب الأطفال وذلك لحث الأطفال على المطالعة، وهذه المناسبة تُنظم مسابقات عديدة من بينها مسابقة أحسن عرض للكتاب.

### 2.3 مجربة تونس الرائدة

ويحلو لنا في الأخير أن نذكر مجربة تونس في مجال ترغيب الناشئة في المطالعة. وترتقي هذه التجربة الفريدة من نوعها في العالم العربي إلى بداية السبعينات حينما تأسست في المعهد القومي لعلوم التربية وحدة الترغيب في المطالعة تضم ثلة من الباحثين تسعى إلى وضع طريقة بهذا العنصر

إن الجمع الوسائل لغرس عادة المطالعة تكمن في إشاعة الاهتمام بالكتاب والمجلة لدى الطفل مكررا. كما أن الباحثين في المطالعة قد اهتموا إلى تصوّر أنشطة وبرامج خاصة بالقراء الشبان بقصد تحفيزهم على المطالعة وسنذكر بعضها فيما يلي.

### 2.3- فلاح من التجارب الرامية إلى الترغيب في المطالعة (11)

### 1.2.3 جمعية «الفرح برأسطة الكتب» La joie par les livres

وهي عبارة عن منظمة فرنسية للبحث والإعلام شاعرتا تنمية العلاقات النشطة بين الأطفال والكتب وهي مفكرة لحافتي المكتبات والمعلمين وأولياء التلاميذ والباحثين وغيرهم ممن يهتمون بكتب الأطفال. وللهذه المنظمة مركز توثيق وبحث يحتوي على مؤلفات للأطفال من كتب ومجلات متخصصة فرنسية واجنبية ومجلات حول الكتب والمطالعة والمكتبات.

### 2.2.3 المكتبات المتحركة Les bib- liobus

وهي عبارة عن حافلات محسنة بالكتب لمجرب المناطق النائية في فرنسا بقصد تمكين المواطنين والأطفال بخاصة من مطالعة الكتب التي يرغبون فيها، في شكل إعارة

في المطالعة التي تلخصها كما يلي:

تقديم الكتاب فتحليل محتواه وبحث مجموعات الدراسات والتعبير فعرض مفصل لأنشطة التلاميذ. وتحذر الملاحظة أن الحصة الأولى ( تدوم 40 دقيقة تقريبا ) أي حصة تقديم الكتاب لمجموع الفصل تهدف إلى اجتياز رفض التلميذ للكتاب بصفة ظاهرة أو مستترة، وذلك بأعتماد الرسائل السمعية البصرية التي تشكل عنصرا هاما من عناصر الترغيب لاسيما إذا تكاملت المقتطفات المسوعة والصور الشفافة حيث يشعر التلميذ بأنه يعيش جوا إبلاغيا جذابا. (...)

أما الحصة الثانية فلا تهدف إلى تحليل المحتوى فحسب، إنما هي منطلق لتساؤلات التلاميذ وحصيلة للمشاكل التي يرغبون في دراستها (...). وتمثل المرحلة الثالثة المسماة بعملية الامتداد مستوى هاما من الترغيب لأن نقطة انطلاق لأنشطة عديدة: أبحاث أدبية أو علمية، تحقيقات، مراسلات الكتاب والمؤلفين، اعداد ملف في موضوع معين وذلك بجمع قصاصات الجرائد والمجلات...» (12)

### الخلاصة

نخلص بعد هذه البسطة إلى مجموعة من المقترحات التي من شأنها ترقية المطالعة لدى الناشئة بخاصة أن هذه الترقية لن

عملية من شأنها ترغيب الأطفال والمراهقين في المطالعة التي لا تقتصر على الاستهلاك السلبي للمطبوعات وقد تعدت اهتمامات الباحثين بعد ذلك إذ عنيت بدراسة سلوك المطالع التونسي في مختلف أطوار التعليم، كما امتد الاهتمام إلى دور البيئات العائلية والمدرسية في حث الأطفال والمراهقين على المطالعة هذا علاوة على دراسة منزلة المطالعة في البرامج الرسمية والوقت المخصص لخصص اللغة العربية والفرنسية والطرق البيداغوجية المعتمدة في أطوار التعليم المختلفة.

أما عن الترغيب في المطالعة التي تعيننا هنا بالدرجة الأولى، فيمكن تلخيص مراحلها كالتالي مستشهدين بالعرض الذي قدمه أحد المنتمين إلى فريق الباحثين وهو الأستاذ عبد القادر بن شيخ:

« إن المراحل التجريبية التي تواصلت سنوات معدودات (...) مكنت من تطبيق تدرج منهجي للترغيب في المطالعة المنتجة (...):

مراحل متكاملة يعيشها التلميذ الفرد أو مجموع أعضاء الفصل بما في ذلك المربي المنشط (...) اعتمادا على ما سبق ثم تصور بيداغوجي عملي لأهم مراحل الترغيب

approche des problemes du  
livre et de la lecture;

InseTunis;1972. P22

R.C Staiger les chemins de la  
lecture; UNESCO. Paris.

1981. P 22

(5) عبد القادر بن شيخ: المطالعة في حقل

الدراسات العلمية، المجلة التونسية لعلوم

التربية، 1978 ص3

T/Lebib. l image de la (6

litterature chez les etudiants;

l'exemple des etudiants d'oran;

R.T.S.S; 1987. P117

(7) مجلة الكتاب، الشركة الوطنية للنشر

والتوزيع، الجزائر. 1974

(8) الطاهر لبيب. المرجع السابق.

(9) عبد القادر بن شيخ المرجع السابق. ص9

R/C Staiger; op citè; p36 (10

R/C Staiger; op citè; p90/ (11

96

(12) عبد القادر بن شيخ. المرجع السابق

ص37/138

تتأني إلا إذا تضافرت الجهود على

العديد من الأصعدة كالأسرة والمدرسة

والثانوية، كما أن للوزارات المعنية بقطاعات

التربية والثقافة مسؤولية جمة في إحداث

الفترة النوعية المنشودة في هذا المجال.

وذلك من طريق تزويد المدارس والثانويات

وجميع مراكز التكوين بالمكتبات وتقليتها

بالكتب والمجلات المختلفة وتنظيم المعارض

الدورية للكتب، وتشجيع صناعة الكتاب

الموجه للأطفال وإقامة المسابقات العلمية

والثقافية لأحسن إنتاج أدبي أو فكري.

وكذا لأحسن النصوص الموجهة للأطفال، كما

يتعين تشجيع البحث في صناعة الكتاب

المدرسي والثقافي والعلمي وقضلا عن

ذلك، لابد من سياسة لدعم الكتاب يختلف

أنواعه وتقنيته من الانتشار عبر البلدان

العربية وتخفيف الرسوم الجمركية عليه حتى

لا يحرم القارئ من فوائده.

الهوامش

(1) د/ الأهرج واسيني، عناصر باتجاه لمذجة

الرواية الجزائرية بالعربية 1988..1989

أسئلة القراءة والتأويل، مجلة التبيين،

العدد 2-3، ص33-34.

(2) محمد يحياتن، ماذا قرأ الجامعيون سنة

1989، مجلة التبيين مرجع سابق ص83

(3) J/Dubois. pour une

définition de la lecture; in une

### المقدمة:

اعتمدنا في عرضنا هذا المتواضع على قراءتنا وتحليلنا للمنتاج الرسمي قصد البحث عن المعطيات الثلاثة (المطالعة والثقافة والأدب) الواردة في الموضوع المقترح. فهو عمل شخصي.

استندنا على النصوص التشريعية المتعلقة بالمنظومة التربوية وخاصة الأمر رقم 35-76 المؤرخ في 16 أبريل 1976 والمتضمن تنظيم التربية والتكوين وخاصة المادتين 4-6.

المادة 4: جاء فيها: «تتمثل مهمة معلم المدرسة الأساسية في تربية التلاميذ وتعليمهم وبهذه الصفة فهم يقومون بنشاطات بيداغوجية وتربوية. وفي المادة 6 جاء: «يقوم معلم المدرسة الأساسية بمنح التلاميذ تعليمًا تضبط قانونا مواقيت ورماع وتعليمات وتوجيهات صادرة عن وزارة التربية».

قبل الحديث عن دور المؤسسة التعليمية في نشر المطالعة والثقافة والأدب، ينبغي أن نعود إلى المناهج الرسمية في المستويات المختلفة للبحث عن هذه العناصر الثلاثة (المطالعة والثقافة والأدب) لأن المناهج تحدد الدور الذي ينبغي أن تقوم به المؤسسات في نشر المعرفة والثقافة والمطالعة والأدب والعلم.... إلخ والعودة إلى:

## دور المؤسسات التعليمية في نشر المطالعة والثقافة والأدب

### العناصر

- 1) هل المناهج الرسمية المعمول بها في المؤسسات الرسمية التعليمية تنص على المطالعة والأدب والثقافة؟
- 2) كيف تتجسد هذه العناصر في المناهج الرسمية؟
- 3) دور المؤسسات التعليمية في نشرها؟
- 4) هل هناك مؤسسات رسمية أخرى تدعمها؟

المعهد إلى الميدان استطاع أن يشق طريقه بنفسه ليوسع مداركه الثقافية.

2) الأهداف الثقافية في المنهاج الرسمي:

أ- في الطور الأول والثاني:

جاء في منهاج الطور الأول مايلي:

«أن تساعد على اكتشاف وتنظيم المحيط المادي والإجتماعي».

«معرفة الحقائق الطبيعية والاجتماعية والإقتصادية»

«أن تربط الطفل بالمفاهيم والقيم السائدة في مجتمعه وبالحقائق العلمية المعاصرة».

«إكسابهم جملة من المعارف والحقائق التي تحصل بهيئتهم وعصرهم ووطنهم».

ب- الأهداف الثقافية في الطور الثالث:

«توسيع آفاق التلمذ المعرفية والثقافية»

«إكسابه القدرة على التشخيص الذاتي والإعتماد على النفس في مطالعة المزلقات قصد مواصلة التكوين الذاتي في المستقبل»

ملاحظة:

كل الأنشطة المقررة في منهاج التعليم الأساسي تهدف إلى توسيع ثقافة التلمذ ومعارفه.

مثل دراسة الوطن، التاريخ والجغرافيا والموسيقى.

الموسيقى مثلا تعطية ثقافة موسيقية كالموسيقى العالمية وشخصياتها الموسيقية،

- الأهداف والغايات

- المضامين (الموضوعات)

-الوسائل (الأنشطة المختلفة)

قراءة المناهج تدل على وجود هذه العناصر الثلاثة والمؤسسات التعليمية مطالبة بتطبيقها على أحسن وجه.

أ- أهداف العناصر الثلاثة في المستويات المختلفة:

1)- أهداف المطالعة في الطور 1 و2:

جاء في أهداف الطور الأول والثاني مايلي:

«أن يكون ميالا للقراءة وشغرفا بمطالعة الكتب الملائمة لميوله واهتماماته».

ب- أهداف المطالعة في الطور الثالث:

جاء في أهداف الطور الثالث مايلي:

«مواصلة تنمية ميل التلمذ إلى المطالعة الهادفة والقراءة الحرة في مختلف المجالات».

ج- أهداف المطالعة في التعليم الثانوي:

«ومجيب المطالعة الأدبية والثقافية للمتعلم وترغيبه في الإستزادة منها ودفعه إلى اقتناء الكتب».

د- أهداف المطالعة في المعاهد التكنولوجية:

«تنمية روح البحث والتحري والملاحظة والمطالعة لدى الطالب حتى إذا ما تخرج من

- والرسم مثلاً يمكنه من معرفة تقنيات الرسم المناسبة لمستوى التلميذ ومعرفة الرسامين البارزين في العالم وبعض المدارس.
- ج- الأهداف الثقافية في التعليم الثانوي:
- «التعمق في فهم المحيط الثقافي والإجتماعي والسياسي والإقتصادي والتفاعل معه تفاعلاً إيجابياً».
- د- الأهداف الثقافية في المعاهد التكنولوجية:
- «تنمية إحساسه بالقضايا الإجتماعية والثقافية التي يعيشها الإنسان المعاصر».
- 3- الأهداف الأدبية في المناهج الرسمية:
- 1- الأهداف الأدبية في الطور 2:
- أن تسعى دروس اللغة إلى تعزيز ارتباط التلاميذ بتراثهم وبقيمهم والمفاهيم السائدة في وطنهم ودفعهم إلى نقلها واعتبارها جزءاً من شخصيتهم».
- 2) الأهداف الأدبية في الطور 3:
- تتكونه من الإتصال بعينات أدبية مختارة من التراث الأدبي الذي أنتجه الأسلاف وأحقائق الحضارية والعلمية التي شحبت بها وتشكل جزءاً من حياته اليومية والتفتح على الثقافات العالمية وكيفية الاستفادة منها».
- 3) الأهداف الأدبية في التعليم الثانوي:
- «التعرف على فنون الأدب وأغراضه وتطوره وخصائصه»
- «الإطلاع على عينات من النصوص الأدبية في مختلف المصنوع».
- «التعرف على شخصيات أدبية وفكرية طبعت عصرها بإنتاجها الفكري والأدبي المتميز».
- «الإطلاع على نماذج من المؤلفات الكاملة، وأهمات الكتب في الأدب والفكر».
- 4) الأهداف الأدبية في المعاهد التكنولوجية:
- «تكوين أستاذ الطور الثالث من ثقافة أدبية عامة. أن يتصل الطالب بالتراث الأدبي العربي في عصوره المختلفة، تكوين الطالب من ثقافة أدبية عامة تعرفه بالأدب والفنون وأساليب التفكير والتعبير عن الماضي والحاضر».
- «فتح نافذة للطالب يطل من خلالها على الآداب الأجنبية وتياراتها حتى يتسنى له تشكيل أشكال الأدب العربي الحديث والمعاصر وقوته وفهم تركيباته وصوره المختلفة».
- 2- المضامين:
- أ- مضامين المطالعة في الطورين (1) و(2):
- وردت نصوص في الكتاب المدرسي مطولة تذكر على سبيل المثال لا الحصر وبالحصوص

رضا حوحو) وقرر إلى جانب هذا كتابان للمطالعة في الطور 3 هما (الدار الكبيرة) (وحمار الحكيم).

ج- مضامين المطالعة في التعليم الثانوي: مضامين المطالعة في التعليم الثانوي جلها من الأدب نذكر منها (المصير لزهور ونيسي) الخيال لأحمد أمين كليله ودمته لابن المقفع، البخلاء للجاحظ، حدثت لها ساعة في الأسبوع.

د- مضامين المطالعة في المعاهد التكنولوجية:

- الكتب المقررة متنوعة

كتب في الثقافة العامة، المسرح والتراجم والسيرة والنقد الأدبي وخصصت لها ساعة في الأسبوع.

3- أنشطة تخدم المطالعة والأدب والثقافة:

أ- الطور الأول والثاني:

- نشاط القراءة بخصه المذكورة سائفاً

- المحفوظات

- التربية الإسلامية

- دراسة الوسط

- الموسيقى

- الرسم... إلخ.

ب- أنشطة الطور الثالث.

هي:

كتاب السنة6 النصوص التالية:

(الحمامة المطرقة، العصفورة والنخ، واجب الإنسان نحو أسرته، علي بابا - سمكة تتكلم- هي بن يقظان.... إلخ).

وإلى جانب كل هذا يمكن للمعلم اختيار عناوين من قصص الأطفال المعروضة في السوق الملائمة لمستوى تلامذته والهادفة والثرية ... ويعتمد عن القصص التي تحطم ما يتعلمه التلميذ في المدرسة.

وتضاف إلى هذا أيضا النصوص المقررة للقراءة، والقراءة في الطور 2 بخصهها الثلاثة تتطلب نصوصا معينة تتوفر فيها شروط.

القراءة المفسرة تتطلب نصا خاصا.

والقراءة الجهرية والصامتة كذلك.

والقراءة المخصصة للدراسة والتحليل أيضا.

وهذه الحصص يستفيد منها الطالب كثيرا سواء في الجانب المعرفي والأدبي والعلمي... إلخ.

ب- الطور الثالث:

ذكر المنهاج في صفحة 20 القسم المخصص للسنة 9 نصوص المطالعة والموازنة وهي محددة ومتنوعة ومرتبطة حسب المعايير نذكر منها:

(أمنية أب لإبنه المنفلوطي) (ثري الحرب

(5) أن تساهم المؤسسة الصحية والاقتصادية والثقافية بتقديم الوثائق والطبوعات والمطبوعات للتلاميذ لاستغلالها في أبحاثهم وعروضهم وخاصة إذا كان الطالب يعمل رخصة رسمية ينبغي أن لا يتردد، لأن هذه الوثائق يستغلها في أبحاثه ويوسع بها معارفه وثقافته.

(6) بإنشاء النوادي الثقافية والأدبية في المؤسسات التعليمية.

(7) بتبادل المجالات والوثائق بين المدارس.

(8) بمتابعة الطلاب في أعمالهم وأبحاثهم وتصحيحها باستمرار تصحيحاً دقيقاً

(9) بالمناقشات بين المدارس والأقسام كتحريف الشخصيات الأدبية المقررة في المنهاج وغيرها أو ذكر محتوى كتاب مدرّس.

(10) أن بحث كل مدرس طلابه على قراءة الكتب والمجلات الثقافية.

(11) وضع حوافز لدفع الطلاب إلى المطالعة

(12) دور المعلم والأستاذ مهم يدفع التلاميذ إلى المطالعة والإقبال على دروس الأدب وفهمها وذلك بتسويقهم وتقديم المعلومات بطريقة دقيقة وواضحة.

(13) واستغلال ميل الأطفال إلى القصص والحكايات.

- دراسة النص

- مطالعة موجهة

- الموازنة بين نصين

- القراءة المشرّحة

- النصوص المختارة.

4- دور المؤسسات التعليمية في نشر العقالة والمطالعة والأدب.

(1) التطبيق السليم والصحيح للمناهج الرسية والتي أخذت على عاتقها تطبيق هذه المعطيات الثلاثة وغيرها. واستعمال الطرائق المناسبة والفعالة في إنجاز الدروس وتحفيز التلاميذ والطلاب لمتابعة الدرس والإستفادة منه.

كل الدروس تسعى من ورائها إلى تقديم معارف جديدة وسلوكات وقدرات للمتعلم.

وكذلك التحضير الجهد والإلمام بالموضوع المقرر تقديمه، ينبغي أن يهتم به الأستاذ ويعطيه اهتماماً كبيراً لأهميته.

(2) فتح المكتبات المدرسية للطلاب والتلاميذ في المؤسسات التعليمية في أوقات معينة تحت إشراف الأستاذ أو المساعد التربوي.

(3) مساهمة البلدية وجمعية أولياء التلاميذ في إثراء المكتبة المدرسية.

(4) بتوفير الكتب المخصصة للأطفال في المكتبات والمناسبة لهم وأن تكون هادفة... إلخ.



والحكايات.

14) وأن تساهم الوسائل الإعلامية الأخرى كالتلفزة بتقديم حصص تتضمن خلاصة الكتب المقررة في المنهاج وغيرها مثل الدار الكبيرة وعمار الحكيم على شكل أفلام، لأن هذه الكتب مفقودة الآن في السوق هذا الغاية منه تثقيف التلاميذ والطلاب.

15) وأن يكثروا من الأشرطة الوثائقية العلمية والأدبية أثناء العطل المدرسية ليتمكن الطلاب والتلاميذ من متابعتها.

16) أن تُعقد بين التلاميذ مسابقات في القراءة الحرة على أن يخصص للمجدين جوائز قيمة.

17) الإهتمام بصحة التلاميذ إذ ضعيف السمع أو البصر أو المريض لا يمكن أن يتابع دروس الطالبة أو الأدب أو غيرها.

18) للمطالعة علاقة شديدة بالمحصول اللغوي للأطفال، وقلة هذا لدى الطفل تؤثر قدرته على القراءة

19) وأن يحبب أستاذ الأدب إلى الأطفال والطلاب هذه المادة أو تلك بالشرح السليم والدقيق وجعل التلاميذ يشاركون في الدرس من البداية إلى النهاية وأن يُعطي الكلمة للطلاب لتقديم آرائهم أو لشرح وجهة نظر في الموضوع المطروح، وأن يركز على التدقيق الأدبي ليغرس هذا في نفوسهم ويجعلهم يقيمون الأدب لأنه مادة لغوية وثقافية

وانسانية.. إلخ.

20) وأن يكون الأستاذ شغوفا بتدريب الطلاب على القراءة الحرة التي تزيد ثقافتهم الأدبية وأن ينهي الدرس بصورة تدفع الطلاب إلى التماس المزيد من المطولات والقراءات.

21) تشجيع الأطفال أصحاب المواهب الأدبية.

22) إنشاء مسرح مدرسي للأطفال في المؤسسات.

23) تشجيع التلاميذ الذين لهم مواهب شعرية وذلك بإجراء المنافسات بين المدارس والأقسام وتكريم الفائزين منهم.

24) يجعل الطلاب يحفظون القصائد الشعرية الهازلة والجميلة والنصوص الأدبية الراقية والمختارة والتنافس على المرتبة الأولى في إلقائها.

إسماعيل حاجم

## مكانة الأدب الجزائري في كتب النصوص وكتب المطالعة

ما يلاحظ أن مثل هذه الموضوعات متشعبة  
المجرات ومتعددة الفروع مما يتطلب وقتاً طويلاً  
ودراسة عميقة، لهذا ارتأينا أن نحدده في  
الشكل الآتي:

وقع اختيارنا على عينة من كتب النصوص  
وكتب المطالعة الموجهة الخاصة بالمرحلة  
الثانوية. كما حددنا مصطلح «المكانة» من  
ناحية الكم والكيف، ونقصد بذلك (تقييم)  
أو تحديد مكانة الأدب الجزائري في كتب  
النصوص الأدبية والمطالعة الموجهة.

### 1- من حيث الكم:

نقصد بالكم عدد الموضوعات التي تغطي  
الأدب الجزائري بالنسبة للمجموع العام  
للموضوعات المقترحة لاستخلاص النسب  
المثوية وتحديد دلالتها.

كما قمنا بدراسة الحجم الساعي المخصص  
لموضوعات الأدب الجزائري في كتب النصوص.  
والمطالعة بالنسبة للمجموع العام للحجج  
الساعي المقرر خلال السنة الدراسية، قصد  
استخلاص النسب المثوية وتحديد دلالتها.

### 1- عدد الموضوعات العام والمفصل

### 2- عدد الموضوعات التي تغطي الأدب

الجزائري بالنسبة للمعد العام.

### 3- الحجم الساعي العام، نسبة الساعات

المخصصة للأدب الجزائري بالنسبة للحجج  
الساعي العام.

## جدول الإحصاء العام للموضوعات المقررة.

| السترات     |    | آداب<br>وتنصوص | المطالعة<br>الموجّهة | (آداب جزائري)<br>الآداب والتنصوص | (آداب جزائري)<br>المطالعة الموجّهة | آداب وعلم إنسانية<br>- آداب ولغات أجنبية<br>- آداب وعلم فرعية |    | الشعب العلمية<br>والإلكترونية |    |
|-------------|----|----------------|----------------------|----------------------------------|------------------------------------|---|----|-------------------------------|----|
| الأولى (1)  | 24 | 12             | 05                   | 02                               | جميع مشتركة آداب                   |   | 01 | 01                            | 01 |
|             | 12 |                |                      | 03                               |                                    |   |    |                               |    |
| الثانية (2) | 24 | 12             | 10                   | 06                               | 02                                 | 08  |    |                               |    |
| الثالثة (3) | 24 |                | 09                   | 11                               |                                    |   |    |                               |    |
| المجموع     | 72 | 36             | 24                   |                                  |                                    |   |    |                               |    |

- الصفة المشتركة بين جميع الشعب وجميع المستويات هي تساوي عدد الوحدات، سواء ما يخص الآداب والتنصوص أو المطالعة الموجّهة.

عدد الموضوعات التي تغطي الأدب الجزائري بالنسبة للعدد العام  
وجميع الشعب

| المطالعة<br>الموجهة | الأدب<br>الجزائري |                            |                        |
|---------------------|-------------------|----------------------------|------------------------|
| 01                  | 04                | جذع مشترك آداب             | السنوات الأولى<br>(1)  |
| 01                  | 01                | جذع مشترك علوم وتكنولوجيا  |                        |
| 00                  | 02                | آداب وعلوم إنسانية         | السنوات الثانية<br>(2) |
| 01                  | 03                | آداب ولغات أجنبية          |                        |
| 01                  | 03                | آداب وعلوم شرعية           |                        |
| 01                  | 02                | الشعب العلمية والتكنولوجية |                        |
| 02                  | 03                | آداب وعلوم إنسانية         | السنوات الثالثة<br>(3) |
| 01                  | 02                | آداب ولغات أجنبية          |                        |
| 01                  | 03                | آداب وعلوم شرعية           |                        |
| 02                  | 01                | الشعب العلمية والتكنولوجية |                        |
| 36/11               | 72/24             |                            | المجموع                |

- جدول النسب المئوية لنسبة الأدب الجزائري في البرنامج العام  
الخاص بالنصوص والمطالعة الموجهة .

| المجموع | النسب المئوية<br>آداب نصوص<br>مطالعة موجهة |        | المجموع العام |       | السنوات       |
|---------|--|--------|---------------|-------|---------------|
| 19.44%  | 16.66%                                     | 20.83% | 12/2          | 24/5  | السنة الأولى  |
| 36.11%  | 25%  | 41.66% | 12/3          | 24/10 | السنة الثانية |
| 41.66%  | 50%  | 37.5%  | 12/6          | 24/9  | السنة الثالثة |
|         | 30.55%                                     | 33.33% | 36/11         | 72/24 | المجموع       |

## جدول الحجم الساعي للأدب والنصوص والمطالعة الموجهة

| المستوى            | الشعبة                            | عدد الساعات<br>الإجمالي لأدب<br>ونصوص | عدد الساعات<br>الإجمالي:<br>مطالعة موجهة | المجموع | عدد الساعات<br>المخصصة بالأدب<br>الجزائري | عدد الساعات<br>المخصصة بالمطالعة<br>الموجهة | المجموع |
|--------------------|-----------------------------------|---------------------------------------|--|---------|---|---|---------|
| السنوات<br>الأولى  | قطع مشرق<br>أدب وعلوم<br>إنسانية. | 48                                    | 12                                       | 60      | 08/48                                     | 02/12                                       | 10/60   |
|                    | قطع مشرق<br>علوم<br>وتكنولوجيا    | 24                                    | 12                                       | 36      | 03/24                                     | 02/12                                       | 05/36   |
| السنوات<br>الثانية | أدب وعلوم<br>إنسانية              | 48                                    | 12                                       | 60      | 04/48                                     | 00/12                                       | 04/60   |
|                    | أدب وثقافة<br>أجنبية              | 24                                    | 12                                       | 36      | 06/24                                     | 02/12                                       | 08/36   |
|                    | أدب وعلوم<br>شرعية                | 24                                    | 12                                       | 36      | 06/24                                     | 02/12                                       | 08/36   |
|                    | علوم<br>وتكنولوجيا                | 24                                    | 12                                       | 36      | 04/24                                     | 02/12                                       | 06/36   |
|                    | أدب وعلوم<br>إنسانية              | 96                                    | 12                                       | 108     | 12/96                                     | 02/12                                       | 14/108  |
| السنوات<br>الثالثة | أدب وثقافة<br>أجنبية              | 48                                    | 12                                       | 60      | 04/48                                     | 01/12                                       | 05/60   |
|                    | أدب وعلوم<br>شرعية                | 48                                    | 12                                       | 60      | 06/48                                     | 01/12                                       | 07/60   |
|                    | علوم<br>وتكنولوجيا                | 36                                    | 12                                       | 48      | 02/36                                     | 03/12                                       | 05/48   |
|                    |                                   |                                       |  | 48      |   |   |         |

## جدول النسب المئوية لعدد الساعات المخصصة للأدب الجزائري في النصوص والمطالعة الموجهة.

| المستوى         | النسبة المئوية للأدب الجزائري | النسبة المئوية للأدب الجزائري في المطالعة الموجهة | النسبة المئوية للأدب الجزائري في النصوص | النسبة المئوية للأدب الجزائري في المطالعة الموجهة |
|-----------------|-------------------------------|---|---|---|
| السنوات الأولى  | ٪16.66                        | ٪16.66  | ٪16.66                                  | ٪16.66  |
|                 | ٪13.28                        | ٪16.66  | ٪ 12.5                                  | ٪16.66  |
| السنوات الثانية | ٪06.66                        | /   | / 08.33                                 | ٪06.66  |
|                 | ٪22.22                        | ٪16.66  | / 25                                    | ٪22.22  |
|                 | ٪22.22                        | ٪16.66  | ٪ 25                                    | ٪22.22  |
|                 | ٪16.66                        | ٪16.66  | ٪ 16.66                                 | ٪16.66  |
|                 | ٪12.96                        | ٪16.66  | ٪ 12.5                                  | ٪12.96  |
| السنوات الثالثة | ٪08.33                        | ٪08.33  | ٪ 08.33                                 | ٪08.33  |
|                 | ٪11.66                        | ٪08.33  | ٪ 12.5                                  | ٪11.66  |
|                 | ٪10.41                        | ٪25   | ٪ 05.55                                 | ٪10.41  |
|                 |                               |   |   |   |

## الموضوعات المقترحة لمادتي الآداب والنصوص والمطالعة الموجهة في جميع المستويات ومختلف الشعب

| السنوات الأولى  | الآداب والنصوص   | المطالعة الموجهة   |
|-----------------|--|--|
|                 | 1- النثر: (فن الخطابة) "قانون الثامن مارس المشؤوم" لعبد الحميد بن باديس<br>- " (فن الوصية): "إلى أبنائي الطلبة للبشير الإبراهيمي<br>2- الشعر: (المدح): "ختمت كتاب الله"<br>- الفخر: "صوت جيش التحرير" لمحمد العيد آل خليفة     | - "الصبر" (زهور ونيسي)<br><br>لمحمد العيد آل خليفة   |
| السنوات الثانية | 1- (النثر القصصي): "حمار الحكيم" لأحمد رضا حور<br>2- الشعر: (الغزل) - أم البنين-<br>للأمير عبد القادر<br>(الوصف) - "جمال الكون وبهائمه"<br>لرمضان حمرو   | - حبيب أفريقي (المحمد دهب)<br>- الاعتقال (المحمد دهب)  |
| السنوات الثالثة | 1- النثر: (فن المقال) - "خواطر من الشباب الجزائري" للبشير الإبراهيمي<br>2- الشعر: (الشعر السياسي)<br>- وقفة على قبور الشهداء<br>3- الشعر: (الملحي) - "مطلع الفجر" لفندي زكريا<br>- المقطع الثاني من الهادة الجزائر لفندي زكريا | - لذة النص عند طه حسين (لمرزاك بلطاش)<br>- كان أمة كان جيلا كان عصرا (أحمد توفيق المدني)<br>- حبيب إفريقي (المحمد دهب)<br>- الهدف (المحمد دهب)<br>- الشاعر المستشهد لمالك حداد |



|  |  |
|--|--|
| <p><b>المطالعة المرحجة</b></p> <p>- "المصور" لزهور ونيسبي</p>  | <p>- السنوات الأولى: (الأدب والنصوص)</p> <p>أ- جذع مشتركة: أدب وعلوم إنسانية</p> <p>1- النشر:</p> <p>- من الخطابة: "كاتبون الثامن مارس المشؤوم"</p> <p>لعمد الحسيد بن ياديس</p> <p>- من الوصية: "إلى أبنائي الطلبة"</p> <p>للشهير الإبراهيمي</p> <p>2- الشعر:</p> <p>- غرض المدح: "خطمت كتاب الله"</p> <p>لمحمد العيد آل خليفة</p> <p>- غرض الفخر: "صوت جيش التحرير"</p> <p>لمحمد العيد آل خليفة</p> |
| <p><b>المطالعة الموجبة</b></p> <p>- صيف إفريقي</p> <p>لمحمد ديب</p> <p>- "الاعتقال"</p> <p>لمحمد ديب</p>   | <p>- السنوات الثانية: (الأدب والنصوص)</p> <p>- النشر القصصي: "حصار الحكيم والزواج"</p> <p>لأحمد رضا حورح</p> <p>- الشعر: الغزل: "أم البنين"</p> <p>للأمير عبد القادر</p> <p>الوصف: "جمال الثوب وبساتينه"</p> <p>لرمضان حورح</p>  |
| <p><b>المطالعة الموجبة</b></p> <p>مقال: "لذة النص عند طه حسين"</p> <p>فرزاق بقطاش</p> <p>- "كان أمة كان جبلا كان حصرا"</p> <p>لأحمد توفيق المدني</p> | <p>- السنوات الثالثة: (الأدب والنصوص)</p> <p>- النشر: فن المقال</p> <p>- "خواطر عن الشباب الجزائري"</p> <p>للشهير الإبراهيمي</p>   |

|  |  |
|--|--|
| <p>صيف إنريقي</p> <p>لمحمد ديب</p> <p>- "الهدى" محمد ديب</p> <p>- "الشاعر المصطفى"</p> <p>لمالك حداد</p> | <p>الشعر: الشعر السياسي</p> <p>- "وقف على قبر الشهيد"</p> <p>لمحمد العيد خليفة</p> <p>الشعر الملحمي:</p> <p>- "مطلع الفجر"</p> <p>لمفدي زكريا</p> <p>- "القطيع الثاني من البادية الجزائرية"</p> <p>لمفدي زكريا</p> |
|--|--|

ARCHIVE

## المجم السامي:

مستوى الدلالة:

- أكبر نسبة: 22.22 ٪ في السنوات الثانية: (آداب ولغات أجنبية

آداب وعلوم شرعية

- أقل نسبة: 06.66 ٪ (السنوات الثانية: (آداب وعلوم إنسانية)

أما باقي الشعب والمستويات فالتسبة تتراوح ما بين 06.66 ٪ و 22.22 ٪

- إذا المجم السامي الذي يغطي الأدب الجزائري في كتب النصوص والمطالعة يعد أقل من المتوسط، حتى أقل من 1/4 من المجم السامي العام.

إذا الكم من حيث المجم السامي يعد ناقصاً.

## 2- من حيث الكيف:

ما يمكن ملاحظته: تكرار بعض الموضوعات

أ- في نفس المستوى

أمثلة: السنة الأولى، جذع مشترك، آداب وعلوم إنسانية

محمد نصين لنفس الشاعر: محمد العيد آل خليفة

-- السنة الثانية، آداب ولغات أجنبية، وآداب وعلوم شرعية:

محمد في مادة المطالعة الموجهة نصين لنفس الكاتب: محمد دهب.

- أما في السنة الثالثة، آداب وعلوم إنسانية

نلاحظ تكرار في مادة الأدب والنصوص للشاعرين:

محمد العيد آل خليفة ومفدي زكريا

ب: تكرار في مختلف المستويات

- السنة الأولى: جذع مشترك، آداب وعلوم إنسانية

تكرر في مادة الأدب والنصوص - الشاعر محمد العيد آل خليفة، وأعيد في السنة الثالثة آداب وعلوم إنسانية.

وما نستنتجه من خلال هذه الملاحظات أن الأدب الجزائري متركز على مجموعة قليلة جداً من الأدياء الجزائريين وهي:

أ- الأدب الجزائري الفرانكفوني يمثل كل من: محمد ديب ومالك حداد.

ب- الشعراء: الأمير عبد القادر، رمضان حمود، محمد العيد آل خليفة، ومفدي زكريا.

ج- الكتاب والروائيون: عبد الحميد بن باديس، البشير الإبراهيمي، أحمد رضا حورو، وزهور ونيسي.

إذن ما يلاحظ أنه في كل المرحلة الثانوية، هناك عشرة أدياء جزائريين يمثلون الأدب الجزائري. فهل هذه العينة تمثل العدد الموجود على الساحة الأدبية في الجزائر؟

### هامش:

توضيح معنى الأدب الجزائري والمطالعة الموجهة:

نقصد بالأدب الجزائري الموضوعات المقترحة: نثراً وشعراً

نزيهة الزاوي دراز  
- النفق

خليل النعيمي  
- رومما تحت المطر

نصوص

إبداعية

قرارها كان حاسماً، ولم تنتظر النتائج  
المخيرة لاتخاذها...

لكنها قاطلت في إبلاغ زوجها به، حتى  
ذلك المساء. فإذا بالرجل المحب الودود  
يتحول إلى قم كبير صارخ:

- تريدان قتل ابننا؟ لماذا؟ غير شرعي؟  
معوق؟ أبوه عاجز عن التكفل به؟

- بل أنا العاجزة عن حمله ورعايته،  
كما...

- مادمت عاجزة عن تربية أولادك فلماذا  
تزوجت، وفتحت بيتنا؟

ألمها رد فعله هذا، هي الطعونة الأخرج  
اليوم إلى كتفه، وتحول نزيها إلى طوقان  
إقלטع منها ترويضها المعتاد، فصاحت وهي  
تشهر في وجهه سبابتها:

- إسمع، لا أحد ساعدني في العناية  
بأبنائي، لا أنت ولا غيرك، لكننا إتفقنا ألا  
تنجب المزيد، وهذا الجنين لا يزيد عمره على  
شهر..

- آسف، لم أتنبأ بالتدخل الرباني في  
إتفاقنا، ولن أتدخل أنا لتغييره بالقتل....

أحترق، من أجل إبننا هذا سيحصل ما  
يحصل!

## نزيهة الزاوي درار

# النفق

## قصة

أمرُ بهذا النفق المُميتِ ثالثة... قد لا أبلغ  
النور أبداً.

- لا تقنطي من رحمة الله، لكل طفل  
نصيبه من قوتك وصبرك.. ومن أدراك، قد  
يكون هذا القادم الصغير هو سندك الحقيقي  
في الكبر.

- بل سأبتلع أطناناً من الأقراص حتى  
يُرخي قبضته عني ويرحل.

- أو يزداد التحاماً بك.. أحياناً نستعمل  
أعنف الطرق فنغرزها بالإبر والأسلاك ونعيث  
به بقيصاتها وأظافرها، ومع ذلك يتمسك  
بذلك أمه وعيها.

- لستُ أمه، أنا التي أستهي الحياة  
بدونه.. سأجهض.

عندما وقفتُ للمرة الثانية أمام المرأة، كان  
بطني قد تقطط، وسررتي ارتفعت حتى حجب  
عني قدمي، وغاب عني القشيان لتخلفه  
رغبة ملحة في التهام حتى ما لا يؤكل..

وصارت هوايتي أن أفقس البيض وأرمي  
بصفاره ويبيضه وأكتفي بقضم قشوره في  
شهية وتلذذ!

صارت النطفة مضغطة والمضغطة كائناً  
يتحرك داخلي، يركل ويدوس على كيدي

وأغلق باب النقاش، ونوافذه، بينما  
إنفجحت في صدرها ثغرات من التلمر  
والإمتعاض.

وحدها، وقفت أمام المرأة محدق في بطنها.

\* \* \*

صديقاتها في الشغل ضحككن منها وهي  
تلعن هذه الحبوب التي ستمت جسدها،  
وأتلقت أعصابها، ولم تمنع عنها الحمل، هي  
الحريصة حد الهوس على مواعيد إبتلاعها،  
وبالفن في تهنتتها وهي تغالب دموعاً  
غلبتها.

لا أحد عابى بالإتسطار الذي يفتك بها..  
وحدها هي، حبيسة مضغطة صغيرة، إقتحمت  
حياتها، واستوطنت جسدها، وكل تفكيرها.

ستجهض.

لن تكون ضحية هذا المخلوق الذي لا  
وجود له إلا عبر محاليل كيميائية سخيقة!

القابلة رفضت.. رفض واستنكار أيضاً.

- الإجهاض ممنوع في بلادنا.. كما أنه  
حرام...

- حرام أيضاً تعذيب النفس.. ورحلة  
الحمل والولادة قد مررت بها من قبل، ولن

أوراقه. أداعب سطوره، أباده الأشجان دون  
أن أقوم عشر مرات لأنفقد الصغير. وأراقبه  
وأخاف عليه في صحوته ونومه.. ليلاً  
يتطلق مزاجه فأقوم مغبضة العينين لأنظفه  
أو أرضعه، وإن عاد أخيراً إلى نومه أبقي  
أنا بومة تحلق في الظلام.. حتى مكالماتي  
الهاتفية تحولت إلى برقيات مبتورة، وزيارة  
الآخرين نعمة محرمة على الأمهات! وهنتُ  
الحياة للحياة.

لم أر أبنائي وهم يكبرون، أنا المحزنة بين  
شغلي وحفاظاتهم وطعامهم وإنذارات  
مديري، ودراهم ونصائح الأطباء وإرشادات  
المجلات وشراسة المبيعات في دور الحضانة،  
إلى أن دخلوا المدرسة ذات يوم.. كنت  
كالقريق الذي يشده التيار إلى قاع البحر،  
هل يفكر وقتئذ في التفرج على الأسماك  
المرفقة، وأغصان المرجان، وفواكه البحر  
وكنوزه؟ كل حين هو أن يتخبط حتى يبلغ  
السطح ويسرق جرعة هواء.

لهذا، لم أر أبنائي وهم يكبرون..

واليوم، وأنا أطفو من جديد وأستعيد  
عافيتي، وأحرث طريقي بأهائري وأسناني،  
بأني هذا الجنين ليسوش علي خطواتي،  
ويرفس كرسي لجاحي بحضوره الضاح..

لن أغوص من جديد، لم يبق لي النفس

ويضغط على معدتي ويكاد يقطع قلبي  
ليظهر به.. هو يكبر ورغبتني المفتوسة في  
التخلص منه تكبر معه.

أحاول أن أنام فتقطع أنفاسي، أتقلب  
يمينا، أتقلب يساراً، أجلس بين الوسائد  
ورأسي يتأرجح.. لم أعد قادرة على  
الإتحناء، ولا التمدد ولا الوقوف ولا حتى  
السُّير إلا قليلاً.. المرأة الرشيق تحولت إلى  
عربة بخارية تتوقف حيثما نفلت طاقتها،  
فتحكم على الرصيف، وعلى سلال  
المؤسسة، وعلى أقرب كرسي تصادفه، لا  
شاغل لها إلا إلقاط بعض أنفاسها والفوز  
بمسابقة التسعة أشهر..

\* \* \*

أستغرب وأنا أرى نساء حوامل  
مبتسمات مرحات، وأخريات محتضن أطفالاً  
رُضعا مستبشرات بهم وصراخهم نغير يشعل  
النار في دماغي.

أهذا لن أحمل السهر مع طفل باك وأنا لا  
أدري السبب، سكنتني حساسية تجاه  
حفاظات بولته المتراكمة في الحمام، أمضي  
الساعات الطوال في غسلها ونشرها وطبخها  
لتتسخ من جديد في آخر النهار.. سأنوق  
إلى سرير أتمد عليه، فلا يكسر غفوتي  
بصراخه، أشتاق إلى كتاب أشم رائحة



- لماذا؟ الطفل الآتي هو ابنه وليس

وحدي.

- لا أدري، هذا هو القانون عندنا.

- أحس كأنني وحدي المسؤولة عن هذا الحمل وهذا المولود..

- إعتبريه محرواً لك.. ألسنت امرأة ترغب في ذلك؟ والآن أدخلني قسم التوليد، نعم هناك في ذلك الرواق.»

الآنم بتزايد، والنهضات صارت ضربات فأس لا تخدم.

إستندتُ على الحائط.. الرواق صفر، وشبه مظلم. المراحيض بلا أبواب والروائح الخبيثة تثير الفئسيان. أكوام من القطن الملطخ، علب الدواء الفارغة، حقن عارية وسط قطع الخبز اليابس، الصنابير مكسورة والمياه غائبة..

إقترت من إحدى الغرف المضاة.

فتيات وشباب في حديث ضاحك.

- ماذا تريدين؟

- لم تجب، واكتفت بالإشارة إلى بطنها.

- إنتظري.

الكافي لغفارة الموت حفظاً للحياة.

صرت أبكي وأنا جالسة، ونائمة، وأمام الطعام، وعلى مكتبي.. حاول الجميع مواساتي فذكروني بمتعة إحتضان صغيري ويسمته الأولى تسطع لهجة، وخطواته الحريية وهو يستقبلني كل مساء، ولكن عزاحم لم يسسني، وآثرت إقامة مائتي وحدي، ووحدي شيعت كل أحلامي إلى مشاها الأخير. لم أجهض، واستسلمت لسجن الأمومة وشناعة الإنتظار.

\* \* \*

ولم يطلُ يوم الخلاص إلا بعد أن تحولت إلى كومة من اللحم وكمشة من الأعصاب.

وبدا ظهري ينفض، فأسرعت إلى المرأة أقمشط وأتعطر، وأطلي الأحمر على شفاهي.

واستغرقت المحرضات عند دخول هذه الحامل المتبرجة عند منتصف الليل. وعلقت إحداهن في تعال:

«- ثوبك الحريري هذا سيتلطخ بالدماء والأدوية.. غيرة.

- لا سأبقى به.

- شأنك إعطني إسمك، لتيك، أرند إسمك العائلي أنت لا إسم زوجك.

تصرخ، تجلس، تعود إلى الصراخ، تلتصق بالجدران ومقابض الأبواب، تدعو لله، تدعو لنفسها بالموت، تتضرع للسامعين لسماعتها، تعود وتدعو أباها الترفي ليعاونها أو يأخذها معه... يتنامى عواضا فيفترس كل الأصوات حولها.

يصلها صباح المرحضة من مكتبها:

-أسكتي عنا أيتها المبهولة وإلا طردناك من هنا:

حاولت أن تبتلع صرخاتها، لكن امرأة أخرى كانت داخلها تمزق ثوبها الحريري وتخدش الجدران والبلاط.  
- أسرعوا !! إنها تلد.

إنثشتها بعض المآزر البيضاء إلى غرفة التوليد بينما رأس الجنين كان يتأرجح. أصوات تأمرها بالدفع، وأخرى بالتنفس، وأخرى بالتوقف.. لم تكن تسمع غير صراخها السريع.

- إذهبي.. هيا.. ما بك؟ ستقتلين الصغير.

ووسط صيحة حادة متهدجة إنزلق المولود.

وبقي الألم عالقا بها.. لم تشملها سكينه الخلاص كالعادة.. وقمت القابلة لزميلتها:

- وانتظرت، في ركن كتليد معاقب. ضحكات الممرضات والقابلات تتجاوب وصراخ النسوة الوالدات أنهكتها الأوجاع، فقيمت في مكانها وهي تستعطفهم ليكتفروا إليها:

- أرجوكم.. سيخرج.

- هيا تعالي أأقلي فمك، واصعدي على هذه الطاولة.

الطاولة حديدية وعليها بقع دموية سوداء.. حاولت تسلقها لكن الألم يطويها.

- أسرعي، أم تريدن أن نحمك على طهورنا.

بعد فحص خفيف، سارعت القابلة إلى زجاجة الكحول تدعك به يديها وكأن بذور الموت علقت بها.

- إنزلي، وانتظري في القاعة المجاورة.. لن تلدي قبل ساعة.

وحماملت حتى وصلت إلى غرفة عارية إلا من سريرين حديديين مقشّرين.. على أحدهما امرأة وبين رجلها دلو كبير تنقي فيه.. كانت تتأوه بصوت واحد، على وتيرة واحدة، دون توقف..

أنفتح الدخول وبدأت تمشي في الرواق..

## القيبيين

كان الزوج صامتاً، ساكتاً لكنها رحلت  
ومعها جنيثها.

- والمولود الأول؟ هل هو بخير.

- لا .. كان يبدو طبيعياً، لكنه ضاع  
ساعة بعد أنه.

- ما توجسُّه قد وقع .. عرفتُ من  
طبيبها عن التوائم، ولم تُخبرها حتى لا  
تنهار أكثر، وهاهي الصدمة تصعقها..

هرت من توأميها وأصرا على اللحاق  
بها.

- أنظري إلى بطنها.. تلمسي

- يا إلهي ! جئين آخر.. عندها توائم..  
عندك توأمان يا امرأة! لماذا لم تخبرينا؟

- توائم؟ غير معقول؟

- نعم! هيا أسرعي إدفعي.. ما بك؟  
ماذا أصابها؟ لماذا؟ تحدثي بنا هكذا؟  
تهركي..

\* \* \*

صباحاً، جاء الوالد ليسأل عن الأم  
والوليد.

بحث في كل القاعات ثم إنجھ إلى مكتب  
الإستعلامات.

- وإنتظري، سأطلب لك القابلة التي كانت  
مناوبة ليلة أمس..»

واقترعت منه قابلة مرتبكة:

- أنت الزوج؟ الحقيقة لا أفهم ما حصل..  
عملية المخاض سارت عادية.. وضعتُ  
مولودها بشكل طبيعي ثم تبين أن لها  
توائم.. هنا أعترف أننا إضطرننا ولما  
سمعنا توقفت فيها فجأة كل حركة، وكل  
نبضة.. سارعنا بها إلى قسم الإستعجالات  
من أجل عملية قيصرية، لكن..

تحت مطر «روما» القزير.

كان يمشي تحت مظلتها السوداء الصغيرة.

المظلة التي اشتراها من بائع أسبوي  
ماشياً تحت المطر بلا مظلة.

كان الرعب يملأ نفسه وهو ينظر إلى  
والكرليزيو رعب الجمال الباهر.

أي معنى يحمل التاريخ الغابر غير جمال  
تاريخه المرعب؟

كان يردد بصوت يكاد أن يسمع: إن لم  
يقدر لنا أن نمانى هذا، فلننصرف، على  
الأقل، كيف نتمتع به الآن.

هنا كانوا يطلقون عليهم السباع  
والوحوش.

وهنا كانوا يقاتلون حتى الموت للدفاع  
عن.. للخلاص من عبودية خرقاء (نعيشها،  
بشكل أو بآخر، منذ عشرات القرون).

أي معنى لحياة الكائن بلا حرية؟ ولكن  
هل لموته مع الحرية معنى؟

كان يمشي وحيداً بين جموع السواح  
المتنافعين كالعجول.

أي شيء يمكن أن يرى هؤلاء النفر  
المتزاحمون غير الحجر والطين؟ كان يمشي  
صامتاً وحزيناً. وفجأة، صار يتمتم ياإلهي  
لكم يخيفني هذا الجمال. وكأنه سمع مع

خليل النعيمي

روما تحت المطر

أنه سينام، سينام حزينا وبلا عناد، مثل طفل فقد أمه لأول مرة.

\* \* \*

في «فيتو» بار السكارى الصغير، مقابل «ستازيوني ترمينالي» جلست. بار لم يعد في العالم بار مثله (بار- حصرة). أعادني هذا، سريعا، إلى ذلك القديم، بار «دمشق» المسيح بالضحك والإرتعاشات.

فتشت عن مكان أجلس فيه، أين يجلس المتطفل، عادة؟ قرب الباب.

فكرت، سريعا، وأخذت قراري بهزم في الفرجة بين الرجلين، علي أن أدحس نفسي.

الرجل القصير المتكرر، ذو الأنف الوارم، يحكي لا يتوقف عن الحكيم. ولم يتوقف حتى عندما دافعت عن نفسي، لألقي مكينا، بالكاد يكفي لنصفي، أنزوي، يحذر فيه.

من خلال حكيه، يحكي الآخرون المجالسان له يحاولان أن يحكيها، بالأحرى، يحكيان وهما يستمعان إليه (في الحقيقة) بمتعة كبرى.

أنفه ذو الحبيبات المقدسة على الأرنبة والجانين يملؤه بالفرور. لكانه يؤكد للعالم أنه الشارب الوحيد لحر الرجل القصير المائل، بطاعة، أمامه رجل المحتزير المصطلي

نفسه حسا، صار يضحك هازنا من حاله، وهو يردد: ومن أي شيء يمكن أن يخاف الكائن أن لم يكن من الجمال، أيها الغبي؟

إلى أين كان يتجه ذلك الرجل الحزين، مطر روما الغزير؟ الآن، تذكر.

منذ سنوات كانت تلتصق به، وكان يقودها نحو الموت. نحو حرية مزعومة، كان ينظر لها باستمرار دون أن يعرف عنها شيئا. أكاد أقول دون أن يعرف منها شيئا. ولكن هل حرية الكائن من معنى خارج رغبته فيها؟

هنا، تماما، كان يريد أن تقعد وأن يقعد هو هنا، بالضيض.

مقابل «الكوليزو» جلسا منذ سنوات، شربا شيئا ساخنا وشيئا باردا، ومشيا.

لا، لم يعد يذكر ذلك اليوم، حجر الكوليزو وخرائبه هي التي ذكرته به. ولم لا؟ فأحسن الذكريات هي التي نستعيدنا في أماكن حدوثها الأولى.

المكان خلق للذكرى، لا، للإقامة فيه.

ماذا بقي له الآن غير أن يعيش؟ غير أن يعيش مستمتعا بكل شيء بالحركة وبالسكون، بهما مجتمعين ومتفرقين.

الآن، صار يعرف، بعد أن مشي منذ الصباح الباكر، تحت مطر «روما» الغزير،

على النار.

لم يكف أحد منهم عن الكلام حينما جلست حتى «رجل الخنزير المشوي» نفسه، تقدم مني (أريد أن أقول مد عنقه فقط) وهو يحكي. وبإطالية حادة قال: «بريفر»؟ و«بإطالية الإشارة» قلت: أحب أن أكل لحمًا مشويًا وخيرًا ساخنًا وأشرب شيئًا (رافعًا قدمًا في الفضاء، وعيناي تتطلعان بتواطؤ إلى اللحم والخبز ومشتقاتهما).

ولهم الرجل القصير (المائل أمام الآخر بطاعة وحب) كل ما قلت، وكأنني ولدت «روميًا»، ويلطف شديد، قدم لي ما طلبت. على ورقة بيضاء، مدها صريعًا أمامي، وضع اللحم والخبز الساخن وبعض المقبلات «اليدوية» وملأ كأس الفارغ بمائل أبيض براق يسيل من دن خشبي يعلوه الرث والغبار. وأكلت.

أكلت بشهية لم أعرف لها مثيلًا. لا صحن، ولا شوكات، ولا سكاكين. ورقة بيضاء، وأطعمته لذيدة. وصحبة لم أكن أحلم فيها.

رأى الرجل ذو الأنف الوارم نفسي، فصار يحكي أكثر. وبعد أن كنت أسترق إليه السمع، صرت أستمع علنًا، وفورًا لاحظ

اهتمامي (غير المتوقع) فقام من مقعده، وصار يمشي (ولكن في أي فضاء يمكنه أن يتحرك إن لم يكن في مكانه الخاص؟)

في الحقيقة صار يمشي. يمشي أميالًا ومساحات ومن تحت أبطائه التي لم تعد تتسع لاكتناز إضافي صار ينظرني. ومن ثم صار ينظر إلي حصرًا. ورأني أبتسم مسرورًا فصار يضحك وهو يحكي.

ومن بعد صار يتفجر ضحكًا.

وكانه رأى الإعجاب المزوج بالدعشة في وجهي، صار يستثيرني. وصرت أهر رأسًا بالإيجاب مؤكدًا أقواله (وبأي لغة، غير هذه، يمكن لي أن أؤكدكها؟) ولما اطمأن إلى موافقاتي العفوية معه، صار يدور في مكانه، حاملًا رأسه باليمين وشارحًا ما يقول باليسرى، متحركًا بأبهة، وهو يبتعد، عامدًا، ينظره عنهم.

كان يشرح أحوال الكون كما حسبت. (يكاد) يشرحها شعرًا. وأكاد أفهم كل شيء. ورغم أنني لم أكن أفهم شيئًا محددًا بالذات.

شيئًا قشيتًا أهمل صاحبيه اللذين صارا يتكلمان بصوت عال ليرداه إليهما، ولكن دون جدوى. لقد عثر هو الآخر، على مستمع جديد لم يكن يعلم به. مستمع خلصه من عبء العادة: عادة التحدث إلى من يجعلك تشعر، وأنت تتحدث إليه، كأنك تتحدث

(لكنها رأَت الشغف الغامر عبر الماء في عيني).

«كايوجينو بريغو» أقول نصف ضاحك وتختفي، ملمسة أعطافها اللدنة، لتظهر سريعاً، حاملة ماطلت

وكان المطر جعلها تسيل هي الأخرى، رقة وضعت بين يدي الذي بين يديها وهي تبسم بلطف كبير «غراجيا» أقول شاحداً نظرة أخيرة منها، وتختفي من جديد، وهي تردد، من بعيد: «غراجيا»، تاركة حولي عطرها الذي لا يتسى.

\* \* \*

مساء أمشي.

«فيا كافور» أقطعه حتى النهاية، من خلال «نها دي سر بنتي» أرى واجهة «الكوليزيو» العظى تتنفس بين شذقيه. الغروب يلونها بلون فضي عتيق. لون لا يشير في النفس إلا التشتت والكآبة.

أتابع سيرتي في «فيا كافور» حتى «فورو رومانو» حيث الأعمدة الهائلة ممددة على القاع مثل قرسان قتلوا في مكن لثيم حيطانه مهدمة (لكنها شامخة). أدراجه ملثومة، ومنقوصة وأحجاره التاريخية مرمية بإهمال في الحضيض.

الغروب الهادئ (ذلك المساء) يلتقي على حمرتها العتيقة رداءً فضياً باهتاً، ملوناً سيماها بلون نحاسي متفطرس، يزيدها هيبة وجلالاً.

وحيداً (ومع نفسك، مع أنه يشاركك الحديث باستمرار، فصمت الأخران صمتاً وهما يحتسيان خمرهما الذي غدا، الآن أصفر.

في ساحة «باربيريني» الرائعة، وسط ضوضاء روما الغامرة، أقف وأتساءل: كيف يصنع الكائن معياره الوحيد (حبه الذي لا يفتي)؟ ولماذا يخاطبه بخطاب لا يسمع، ويقول له، وحده، ما لا يقال؟

وأجدني أهزأ من نفسي، علناً، مردداً بصوت أدهش الذين حولي: ولم لا؟ أي شيء هو الحب، إذن، إن لم يكن روح العزلة القصرى وقد تجسدت في كائن؟

\* \* \*

في «بياز دي مانيانيلي»، حيث معامل «فالنتينو» الشهيرة للأبسة، أجلس وحيداً، المطر الذي لا يكف عن الإتهام طرد السواح من الساحة، جموع اليابانيين الكثيفة، وحدها ظلت تسير تحت مظلات لا تحصى. ماذا ترى تلك العيون الملتوية وهي تتحدث في قضا «روما» الساحر؟ كنت أرى البهجة البليلة تلون وجوه اليابانيات الصفر الشاحبة، وتفرج شفاههن الملوثة بالأحمر العامق: لون الشهوة التي لا تروى.

كن يمشين بمتعة ملتبسة تحت المطر الذي جعل الثياب تنحني بنعومة، ملتصقة أكثر ما يمكن بالأجساد.

تحت مظلة المقهى الكبيرة أجلس والمطر يداعب قدمي، النادلة السمراء اللطيفة يتيسم لي من مكنتها، دون أن تقترب مني

في «ليامادونا دي مونتي» توقفت  
أحسني من المطر بالسحاب، مظلتني السوداء.  
الصغيرة لم تعد تتفع شيئاً تحت هطيل المطر  
القامر.

مطر «روما» يظل لطيفاً وقرباً من القلب  
مهما أشدد، بهم ذكرني هذا المطر المتبخر ذو  
الخبيبات البيض المكعبة واللحمان الخافت  
الغريب؟

هذا الصباح، أيضاً، كنت أتجه منحدرًا  
نحو قاع المدينة. نحو «فورو رومانو». حيث  
سأترقب مرة أخرى (وهذه المرة في وضع  
النهار) أمام الأعمدة التاريخية الملقاة  
بإهمال على الأرض. كنت أقصد النصب  
نصب فيكتوريو أيمانويل «وي» الذي يتوسط  
«بيزا دي فينسا».

على أدرجه البيض الهائلة (حيث العناية  
تتجلى في أقصاها)، وبرغم المطر، يرتص  
الشباب بعضهم لصق بعض، مثل ذهاب  
هائل مصاب بذاء السكون.

به يفكر هؤلاء الصبية الجائسون تحت  
صبيب المطر والريح؟ وأي سحر يمكن أن  
يربطهم في المكان غير تاريخ له قوة المطر  
ومتعته؟

\* \* \*

في «بيازا دي كيرينالي» الأسرة تشرق  
الشمس بعد أن يتجلى الغيم من بعيد من  
على الساحة الصفراء العظمى أرى قبة  
«الفاتيكان، الجليية تراقب المدينة بصمت.

بين القبة والساحة تتراصف الأبنية

في زوايا جدرانها المحطمة تفقر غيران  
التاريخ أفواها، وكأنها تنهبا لإطلاق  
الروحوش التي ستفترس الفراغ للثر. لكن  
العصفور الصغير الجائع الذي يبعث عبثاً،  
بين فريجاتها عن حبة يأكلها، يؤكد أن كل  
شيء صار شيئاً.

هنا تدرك أن التاريخ ليس له إلا  
احتمالان: ما حدث وما لم يحدث. وإن أي  
نقد له خارج الإيديولوجيا سيكون بلا معنى،  
وهو معها لا معنى له أيضاً. ما حدث، وما  
لم يحدث، هما في الحقيقة احتمال واحد لا  
احتمالان، وهنا تكمن قوة التاريخ وسطوته،  
أنه يحدث وعلى الآخرين أن يتكلموا على  
هواهم.

\* \* \*

أخيراً يتوقف المطر ويطلع القمر على  
خرائب «روما» وأصير أرى في السماء  
بعض النجوم المبلولة وهي تنشف نفوسها من  
رطوبة الغيم.

إلى أين أتجه الآن؟ كل ما يحيط بي  
يشدني بقوة إليه، صرت أفتنى أن أكون  
شجرة، شجرة بعيد لا تحصى. عيون بعدد  
كل شيء. معاً ولها الفجاءات أغصانها، حتى  
أرى كل شيء. معاً وفي نفس الوقت، دون أن  
أتحرك من مكاني، لكن القمر السائر يدفع  
بي من جديد إلى السير، وأصير تحت خروته  
الماشي أعد أعمدة الكوليزيو، وفوهاته التي  
لا تعد أعدها، دائرها حولها، حتى ينتهي  
الليل.



\* \* \*

بين حقائق «فيلا دي مديشي» و«فيلا بورغيزي» أمشي ثملاً بالتاريخ، وأنا أغني الألمان التي لا أتقنها إلا في رأسي.

عندما أكون وحيداً أصفر قدراتي الداخلية وعكري يطوفان. يظهران على السطح. يتفسلان بالمطر مثلي (ومعني). أحسنني في محيط لا يعرفني حتى ولو رأني (وهو ما يحزر مشاعري وأوهامي) محيط أفتح به دون أن أكون مضطراً للإندماج فيه (بم يحلم الكائن المعزول إن لم يكن بهذا؟)

بين تلك الحقائق التاريخية كنت سعيداً، فملاً وبالضبط سعيد لأنني وحيد. شيء واحد كان ينقصني (في الحقيقة) امرأة امرأة. أقودها بين تلك الأشجار العالية ذات الخضرة البنفسجية. أعرض عليها مقائن الحياة في خلوة خضراء مبلولة. أنتهي ربما، من شغفي الذي لو عني طيلة هذه الأيام. ولكن لم تراني أبحت عن «امرأة» بمثل هذا التشبث والإصرار؟ وأي امرأة يمكن أن تكون امرأة.

لا، ليست العين هي البديل بل القلب. والقلب غالباً ما يخطئ الاختيار. إنه التمني الذي لا ينتهي، أذن وإلا لم تراني أبحت عنها، بمثل هذا الشغف، وفي مساء «روما» الماطر هذا؟ أبحت عنها؟ لا، مطر «روما» الغزير الدافئ هو الذي ملأني بالحنين: الحنين إلى أمي.

\* \* \*

القديسة، ذات اللون الأصفر الذهبي الذي يلهم المطر للتو. وفي الشوارع المتضاربة باستمرار يتزاحم الناس بظلف كبير، يتزاحمون ويعيونهم مملوءة بهجة غريبة وكأنهم خرجوا لتوهم من كرنفال بديع.

أغتتم فرصة توقف المطر، وصعود الضوء، لأتنفس قليلاً، ناظراً هذه المرة بلا مظلة في المحيط.

لا، لا يكفي أن تكون مدينة ما متحفاً كبيراً لتكون جميلة ومغرية إلى هذا الحد، لكن «لروما» أسباباً أخرى تجعلها تبلغ هذه الدرجة من الكمال في الروعة.

إنها مثل بناتها السمر، ذوات البشرة الصفراء الجاذبة، بشعرهن الأسود الغزير، وهن يتحركن بحموية وريبة، وكأن أشباحاً لا ترى تنبص بهن في كل مكان.

\* \* \*

في «بيازا ديلاترينيتا دي مونتي» ترى الكائن الحجري، وروحه تحوم حولك في الفراغ، المسلة الهيروغليفية التي تنتصب في الساحة مثل عضو مسيد، تذكرك بالتواريخ المتزجة بالتوابل والأحباب. وتؤكد لك أنك مثلها وحيد وبلا أساطيل، وأن عليك أن تبقى كذلك إذا ما أردت أن تظل ترى العالم بعيون متجددة وسعيدة.

لقد تأكد لي، هذه المرة أيضاً، أن الموت الحقيقي هو الإنكفاء على الذات (واقعاً) وتاريخاً، فرداً وجماعة) وأن الحياة الكبيرة هي التبصير المتفتح المؤدي إلى الإدراك.

تفادرتي، هي الأخرى المركزية، الملاصقة مباشرة لساحة «الجمهورية» (بيازا دي ريبيليكّا)، أتمشى من جديد (أحاول أن أتمشى، بالأخرى) طليت، كالعادة «خبراً» ولحماً مشوياً على الخشب، وكأساً كالعادة، جاني ما طليت (بلغة الإشارة) على ورق أبيض، بلا صحن أو شوك أو سكاكين. وعلى الطاولة المتيقة الوحيدة، إياها، حشرت نفسي بين نفسيين، حشرت حتى حرت كيف أتنفس.

كانوا يترفسون في وجهي وكانهم يتساءلون: من أين جانا هذا الغريب، وكنت أتفرس في وجوههم (وأكاد أقول بعدائية واضحة) باحثاً عنه، عن صديق الليلة الأولى، صديقي ذي الأنف الوارم والأجفان المشققة بالنعاس، والصوت المتلجج جلجلة وحياة: صديق الصدقة التي لا تتكرر، أين هو الآن؟

حاولت أن أكل، وأنا أعرف أنني لن أكل شيئاً، كانوا يتكلمون همساً، وكانهم يخشون عني سرّاً جليلاً، من جديد، حاولت أن أرى في وجوههم شيئاً، ولم أر غير البلادة والإمتعاض. امتعاض وبلادة يقاربان الموت.

فجأة حفزت وأنا أقول بصوت عالٍ يسمعه الجميع. صارت الجلسة عملة، وعليّ أن أقوم الآن.

في «بيازا دي تريفي» وأمام نبعها الشهير «فونتانا دي تريفي» أكتب كلمتي الأخيرة. حول النبع الأبيض الصافي الذي تنهمر مياهه من أفواه الأحصنة والأفاعي يتحلق اليابانيون، وغيرهم على المرمر الأبيض اللامع يلتقون أجسادهم، بإفعال وهم ينظرون الماء بأعين شهية: لكانهم لم يروا ماء من قبل.

تقال الرجل الجميل، شبه العاري، يحيط به قشالان لمرأتين «محتشمتين»، يلبسهما الكاملة، هو يحمل سيفاً وينظر في الفراغ بعيداً، وكأنه يلاحق القيم الذي بدأ الفرار نحو الأعلى. وإحداهن (اليسرى) تحمل عنقوداً من العنب، قد أماسها وعيونها تنظر إلى الرجل ذي السيف: تريد أن تظمه ولا تقدر. والأخرى (اليسرى) تحمل عصاً طويلة، تمسك بها بتصميم وهي تنظر إلى الأسفل وإلى الرجل، معاً: تأمره بالمجيء إليها وهو لا يجيء. مع أنه على أهبة الحركة والسير: ولذا تبدو وكأنها تريد أن تطرقه بعصاها إن لم يجيء. في الحال، أو إن ذاق عنب الأخرى.

عند أقدام التماثيل الثلاث يتفخ رعاة الأحصنة في الأبواق. ينفخون فيها وهم ينظرون بشز إلى الناس، وكانهم يعيرون عليهم سكوتهم البائس أمام تدفق الماء الذي لا يكف عن الحركة، ونزق الحجر الذي يكاد أن يفادر مراتبه.

غداً أغادرها «روما» وعليها أن

## ذكريات

ما هي يتابع هذه الموسيقى الرنانة التي  
تحملني بين ثناياها عبر أرجاء وطني  
الغالي.. الواسع الأطراف.

لمن هذا الصوت الهادي،  
والعذب في نفس الوقت  
الذي يصف لي بكل دقة

وروق مفاخر ومقائيل بلادي؟ من هو اذن  
هذا الانساق، الذي تحدى الطغوت  
والقهر، وأمتلك كل الشجاعة ليرفع  
بفئاته ونفحاته الرايات الفاتنة لبلادي؟  
بهنا هناك أغاني ومرسقى أخرى تحمل  
الموت والدعار ضد مفاخر أبائي وأجدادي،  
إنه علي معاشي.

اسم يوقظ في نفسي ذكريات بعيدة،  
ذكريات طفل مرعوب بأصوات القتال،  
الايقات التعسفية، القوافل الطويلة  
للمدركات العسكرية اللاجئين وقتال  
الناهالم.. الخ. ذكريات طفل كان يحس  
بدون أن يميز أن بلاده ستدخل مرحلة  
تاريخية حاسمة.

دخل قوسى الماضي الأليم، لا زلت  
أحتفظ بذكرى رجل عظيم كان يعبر بفخر

عمر بلخوجة

فنون

علي معاشي

(1958-1927)

فن وكفاح

## كان عمري 16 سنة

لم يكن عمري يتعدى 16 سنة يوم 18 جوان 1958، أولئك الذين احتلوا وطني، اغتالوا في كياني أحلام المراهقة الأولى، التي بدأت تبرز في رجولتي المبكرة، ودخل وطني في صراع مرير ضد النظام الاستعماري الذي تقادى في الاستبداد والعار منذ 1830 صراع البقاء أو الموت.

في الفئة التي كنت أنتهي إليها، فئة الأعمى كما كان يحلو للمستعمرين تصيبتها كان القلق والألم هو ظاهرة الحياة اليومية التي يعيشها السكان، قلق من كل الممارك ومن كل أشكال السيطرة التي كان يرمي إليها الاستعمار من أجل توطيد الاحتلال وتأكيد سيطرة هذا الغول الذي يأتي على كل شيء، ير به، وألم لأن الشعب كان يعاني من الاضطهاد والقمع بدون تمييز أو شفقة كلما تجرأ وتنادى بالحرية.

في الجهة المقابلة كانت هناك طبقة أخرى تدعى رسمياً «الفرنسيين من أصل أوروبي» تنعم في الرفاهية والتعميم، رفاة أنتجت مظاهرات 13 ماي من أجل الجزائر الفرنسية.

وبقوة متناهية عن كل اللحظات التي كانت تعيشها بلادي، رجل قنان، رجل مناضل لأنه مات من أجل الجزائر.

صورة وحشية تعاودني كل مرة، دراما غيرت الحياة الهادئة وجعلت من تاريخ رجل وقرية وبلد ليالي مرعبة مليئة بالأحلام المزعجة، بألم شديد، أعيد تخليد جسده البشري الملقوب بالرصاصة والمعلق كما تعلق الشاة من أرجلها في الساحة العمومية.

ذكرى تمزق روحي وتستفزها، روح مراهق هشة عشقت الحرية وأقسمت أن تتأصل من أجلها ومن أجل رفع راية العدالة عاليا.

بقوة جذابة، وبحرارة عارمة، تجرقتني أحاسيسي لثورة، الثورة ضد كل ما يقوم به المستعمر، وأجد نفسي أقسم بملك الدم الطاهر الذي كان يتدفق على خدود معاشي وهو مصلوب، أن أدافع وأكافح للأبد من أجل رفع علم الحق والعدالة.

مات معاشي، وكمن من آخر لا يزال على قيد الحياة، ويولد في كل يوم معاشي جديد، لكن وبأناتية شبابي يبقى لدي على معاشي هو الرمز، هو المثل الخالد الذي لا يموت.

4 أكتوبر 1972.

كما زعموا، خلقوا لدي مرارة لرفض حضارتهم المزيفة. كان عمري 16 سنة ولا زلت أذكر تلك الصورة الأليمة لتلك الأجسام الثلاثة النصف عارية والمثقوبة بالرصاص والمصلوبة على جذوع الأشجار بالساحة العمومية.

عناصر القوات الإقليمية التي نفذت هذه الجريمة (وهي قوات مكونة من أوروبي الجزائر) كانت فرقة بهذا الانحياز البشع تغمرها نشوة هذا الانتصار الذي تعلموه رائحة قلعة، رائحة الموت. هذا الانتصار **الوسخ** الذي أبدته الجمهورية الجديدة التي تسلمت القيادة في تلك الأيام فقط، والتي كانت على استعداد تام لإرسال قوافل الموت والدمار من أجل سحقهم كل من يحمل شعار الجزائر.

بروح كثيفة مليئة بالحزن والأسى والحسرة، حدث ذلك المساء إلى منزلنا وفكري مشدود لهول المشهد البشع الذي أبى المستعمر ألا أن يفرجنا عليه. جريمة شعاع بشعة يعممها المستعمرون على كل القطر الجزائري.

8 جوان 1958 تنطفئ شمعته معاشي إلى الأبد وتومت معه الأغاريد التي كنا تطرب لساعاتها، لكن تحت سماء هذا الوطن الحبيب الغالي، ليس هناك فقط نترات البارود المدفونة في جميع أنحاء

وباسم «الجزائر الفرنسية» لم يكتف المطالبون بهذه الأرضية التي حضروا لها بكل الوسائل والامكانيات من أجل الوصول إليها، بل استمروا في العار والأخلاق بكل شراسة وضراوة، فقتلوا وعلبوا واضطهدوا.

هذا القمع، والاضغط ولدا الحقد، حقد تنامي ودفع إلى الثورة والانفجار في هذه الفترة كان عمري 16 سنة، كنت أعيش بكل اعجاب لحظات المقاومة التي يسجلها شعبي الذي يعمر الجبال من أجل المقاومة والجهاد لكن وفي نفس الوقت كنت أعيش الحوف والرعب الذي كان يزرعه المظليون في بلد ليس ببلدهم من أجل تكريس سيطرة المتمردين الشرهين المنصرين.

من يريد كل شيء يفقد كل شيء، لم يسع المعمرون هذا الدرس، ثلاثون عاما مرت على اغتيال «علي معاشي» و«جيلالي بن سيرة» و«محمد جهلان» اغتيال بالرصاص وتشنيع للأجسام بعد صليها على الأشجار في الساحة العمومية، كان ذلك يوم 8 جوان 1958.

بعد اغتيال معاشي، أصبحت أشك في كل القيم غير التي عرفتها عند شعبي فأولئك الذين جاؤا ليعلمونا الحاضرة

## النشيد المختال

مع الانطلاقة الأولى للحرب التحريرية،  
كل الأمور تغيرت بالجزائر وبرزت إلى  
الوجود ظاهرة جديدة، ظاهرة التفاف  
الشعب حول هذه الظليمة الثائرة التي  
فجرت الثورة وحملت راية تغيير الواقع  
الاستعماري ضمن هذا الإطار، والتزاما  
بالمبادئ الوطنية حلت الفرقة الموسيقية  
«سفير الطرب» نفسها، وبدلت آلتها  
الموسيقية بحمل السلاح والنضال من أجل  
التحرير الوطني، جل عناصر هذه الفرقة  
تحولوا إلى مناضلين في صفوف الجبهة،  
فمنهم من بقي في المدن وانخرط في  
صفوف الحلايا الفدائية وآخرون التحقوا  
مباشرة بصفوف جيش التحرير. فكان  
الاعتقال والتعذيب مصير بعضهم، أما  
الآخرون فقد استشهدوا في ميدان  
الشرف، ومن هؤلاء عكاشة مخفار  
المازف على آلة الكلارينيت، والعربي  
الهاشمي مغرد الفرقة وعلي معاشي الذي  
اعتقل وعذب وصلب بالساحة العمومية  
لمدينة تيارت.

هكذا دخلت فرقة «سفير الطرب»  
الغنائية التاريخ من باب العريض بفضل

التراب الوطني معبرة عن سخط وغضب  
أبناء نوفمبر، بل هناك أنغام تداعب  
روحي قلزها آمالا إنها أنغام الجزائر.

ولما انتصر شعبي على الباطل، كان  
عمري عشرون سنة، غنيت أناها على  
أرق أوتار الكلمات «بلدي الجميل  
الجزائر» مثلما شاعها لي علي معاشي  
وعمر 16 سنة.

8 جوان 1988.

ظلت تهاجر القوات الاستعمارية الدمار والموت فتصطحت الأبطال الثلاثة علي معاشي، جيلالي بن ستره ومحمد جهلان كل على حدة إلى أعماق الغابة المجاورة لمدينة تيارت وتتغلغل فيهم الإعدام ربما بالرصاص دون رحمة أو شفقة.

لم يكتف المنكولون بهذا، بل يحملون جثث الشهداء الثلاثة إلى ساحة «كارنو» بوسط المدينة ويجرون أجسادهم فيها مدة وفي جذوع الأشجار يعلقونهم كالنعايج أمام مرأى الجميع للتشجيع بهم من أجل **كبت** كل الأصوات الثورية التي تقول: لا للاستعمار، نفلت هذه الجريمة بكل دقة وقد أدنى تأنيب للضمير من طرف الصاكر الفرنسيين تحت قيادة المعمر كازيمير أسكورو، قائد الوحدات المحلية المعروف جيدا بعذائه للعرب، والذي لا يذكر اسمه بالمنطقة إلا وأحس الفرد بالعرب والحسرة والحزن والأسى.

هذا العرض البشع والتفكيك بجثث الموتى استمر إلى باقي ذلك اليوم صبحته مرارة تلك الجسوع التي شاهدت فظاعة الجريمة وكلها حسرة وثورة وتقئض من مثل هذه الأعمال اللاإنسانية التي قامت بها القوات الاستعمارية.

قبل أن يحمل معاشي السلاح ويحارب الاستعمار الفرنسي، كان قد حاربه

شهادتها الثلاثة وعلى رأسهم قائدها الشهيد علي معاشي. هكذا تنتزع هذه الفرقة من الشعب الجزائري وتموت مع الانتداع الأولى للثورة، هذه الفرقة التي غنت «الجزائر» أيام نشاط الحركة الوطنية ماتت لأنها كانت تزمن بالجزائر. في سنة 1958 يعتقل علي معاشي بعدما وجد المستعمر بحوزته وفي عمر سكتاه مجموعة من المتفجرات كانت تحضر لزراعة العدو الاستعماري ومعاربته. يعتقل هذا البطل ويساق إلى محتشد خاص يدعى «مركز العبور والفرز CTT» حيث يعذب الجزائريون حتى الموت من أجل حصول المحتل على أبسط المعلومات التي تخص جيش وجبهة التحرير الوطني ونشاطاتها.

في الأقبية البئيسة لهذا المركز كان يوجد مناضل آخر اسمه جهلان اعتقل هو الآخر لأنه كان بحوزته مواد متفجرة.

وفي يوم 8 جوان 1958 يعتقل جيلالي بن ستره مباشرة بعد تنفيذ عملية قنائية ضد صاحب مقهى بشارع «كامبون» شارع النصر حاليا، إنه شاب لغائي غريب عن المدينة.

هذه التضحية من الشباب الجزائري تدفع بالآلة العسكرية الاستعمارية إلى فقدان توازنها، ومباشرة الدمار والموت.

لقد غنى معاشي الوطن بكل جوارحه، إن  
الإحساس الوطني مجده يتردد بقوة  
وحساس في أغنية «أنغام الجزائر».

يا ناس أما هو حبي المختار

يا ناس أما هو عزّي الأكبر

لو تسالوني نقرح ونبشر

وتقول بلادي الجزائر

لقد ترك معاشي عدة أغاني عاطفية تعبر  
عن عمق احساسه غلّى بها التراث  
الموسيقي الجزائري، ومجد هذه الأغاني في  
تسجيلات الإذاعة بالجزائر ومنها:

- زيارة سيدي خالد

- فقال للبرم قس المشية

- يا شابهة الهلال

- ما زال عليك نخم

- الربيع

- الصيف وصل (أعاد غناها فيما بعد

محمد الطاهر)

- زاهيين ولا ياس

- يا سلام على البنات

- وصيت القمري (أعاد غناها فيما بعد

دراشبي جيلالي)

- نجمة وهلال

- أنغام الجزائر (أعادت غناها نورة

بالأغنية، بالنغمة الموسيقية، بالكلمة  
المزودة طربا، كان يلبس فرقته وموسيقبيه  
الألوان الوطنية- ألوان العلم الجزائري.

ولد معاشي عام 1927، لما بلغ 22  
سنة، سافر مع البحر فأصبح بحارا فأوحى  
له هذا الأخير بفن الموسيقى وولد لديه  
حب الفن الذي تعلم مختلف أصوله، ولما  
عاد إلى مدينة تيارت أسس جمعية بعض  
العناصر الشابة التي كانت تهتم بهذا  
الميدان فرقته الخاصة، فكانت جمل  
العناصر التي انتمت إليه من فرقة  
«الأندلسية».

هذه الفرقة الشابة «سفير الطرب» التي  
أنبتت الموسيقى والتشيل معا، لمحت  
وبرزت بفضل إرادة وكفاءة رائدها علي  
معاشي الذي جمع بين عدة مواهب  
وتأليف الكلمات، الأداء، والتأليف  
الموسيقي.

بدون انتظار انطلقت الفرقة لمباشرة  
العمل، ولم تلبث أن استحوذت على  
الساحة الفنية في كل ربوع القطاع  
الوهراني. ومع أنشودة «أنغام الجزائر»  
خلق علي معاشي بكل بعد وعمق في  
صفاء سماء هذا الوطن بكل اعتزاز  
وفخر. فاقترح على كل الأذان والأذواق  
مفاخر ومفاتيح الجزائر.



والمجموعة الصوتية)

- الولف أصعب

- تحت سماء الجزائر (أعاد غناها محمد

العماري)

- يابابود

- رمضان

- طريق وهران (موسيقى)

إن التراث الموسيقى لبلادنا غني جدا كما  
أسلفنا وتعرضنا لذلك، ولقد أعطاه  
معاشي بصمته الأصلية الخاصة به الشيء  
الذي جعله من أكبر الملحنين والمفنين  
الذين عرفتهم تلك الفترة أي سنوات  
الخمسينات في الجزائر.

جوان 1988.

من الأندلسية إلى سفير الطرب

في الحياة الثقافية العادية لمدينة تيارت،  
لم يكن هناك استقرار موسيقى ولغني  
خاص. بل كانت هناك محاولات يمكن أن  
نقول عنها ارتجالية لا تلبث أن تموت  
وتسقط مع ذاكرة النسيان كلما مرت  
عجلة التاريخ. هذه الحركة التي كانت  
تعلو وتخفض باستمرار، يمكن أن نرجعها  
إلى عدم الاستقرار الذي كان عليه  
المجتمع آنذاك.

جاء الملاحظة لا يمكن أن نخص بها  
الأغنية البدوية التي غنت الشعر الملحون  
المختار، الملب، والتي عرفت ازدهارا  
كبيرا في هذه المدينة عبر كل الأوقات،  
لأن الأغنية البدوية ظلت تسيطر على  
المنطقة. وكان لطبيعة تيارت الريفية دور  
كبير جدا في ترقية الأغنية البدوية التي  
احتلت مكانة مرموقة في كل القطاع  
بفضل روادها: الشاعر الشعبي الشيخ  
بوطية، والشيخ عذة، والشيخ أحمد  
التيارتي، كما احتلوا الساحة الفنية بكل  
جسارة واستحقاق.

الآن وبعد هذه الملحمة، ستحاول أن نتطرق  
إلى الأغنية العصرية التي لم تعرف

إلى أين آل مصير هذه الفرقة الموسيقية. «نادي الخالدية»؟ سؤال مطروح لم يجد له جواباً لأن عناصرها زالت كلها من الوجود وبقيت مجهول كل شيء عنها، غير أنه يمكن لنا أن نقول بأن حياتها كانت قصيرة جناً أو على الأقل فإنها تخلت عن اسمها الأول «الخالدية» ليتحول إلى اسم «الاندلسية» ان الجمعيات من هذا النوع، نلاحظ عليها اللزوم بسرعة، ورغم لعان عناصرها فإنهم يبقون مجهولين عكس العناصر المؤسسية التي تتعلّق من هنا إلى هناك وتترك بصماتها في كل مكان. وهكذا تقرض جمعية «نادي الخالدية» بصريّة، وقبل الأوان لتعطى ميلاداً في أوت 1928 لفرقة جديدة هي «الاندلسية».

هذه الفرقة الجديدة لم يقتصر تكوينها هذه المرة على العناصر الوطنية الجزائرية وحدها بل توسع ليشمل الجالية اليهودية المحلية التي لا يمكن أن ننكر ممارستها للموسيقى الأندلسية ووجودها في الفرق الموسيقية العربية. وهكذا فإننا نجد عدة أشخاص من الجالية اليهودية في اللجنة المسيرة لهذه الفرقة. ولا ننسى بأن المغنيّة داود رينات من مواليد مدينة تيارت.

استقراراً لها بمدينة تيارت إلا مع بداية الخمسينات من هذا القرن على يد الفنان علي معاشي وفرقته «سفير الطرب».

لكن لا يمكن أن نقول بأن «سفير الطرب» كانت الوحيدة في هذا الميدان بل سبقتها فرق أخرى عرفت المدينة. فكانت أول فرقة تعرفها مدينة تيارت هي تلك الفرقة التي تأسست بتاريخ 29 أبريل 1928 من طرف شبان نشطين تأثروا بما جاء به رقصاؤهم في مدينة تلمسان وهران فأطلقوا عليها تسمية «نادي الخالدية».

هذا الاسم «الخالدية» مستوحى بطبيعة الحال من سيدي خالد «الوالي» الذي كانت قبته تراقب من أعلى، وتشهد على المدينة كلها.

هذه الفرقة الموسيقية الأولى من نوعها في تيارت كانت تضم المكتب التالي:

- قانة ميلود ..... رئيس
- تيجاني طيب ..... نائب الرئيس
- أرزقي وابن شهرة ..... كاتيان
- بالنسا وعبد النبي لبار أمينا الخزينة
- بومدين بونورية
- اسكندر الهاشمي أعضاء المكتب
- عابد - صديق
- عبد السلام

## التبيين

ولقد ضمت هذه الفرقة الموسيقية الجديدة التي اختصت في الموسيقى الأندلسية العناصر التالية:

بالحرش شاعر الملحن: رئيسا

آيت بن عماره السعيد: نائب الرئيس

بن شهيدة: كاتب

غناسية: نائب كاتب

لبار: أمين الخزنة

صديق محمد: نائب أمين الخزنة.

فديدة: المدير الفني

كبوش: المحافظ العام للحراسة.

فضيل: بن علر

عابد، خويدي أعضاء

ويليدي

إذا تعلم علنا أن تقول بأن فرقة «الأندلسية» صمرت طويلا، فإنه يمكن لنا أن نجزم بأن هذه الفرقة قاومت الموت عدة مرات، والدليل على ذلك أنها استمرت في العطاء لغاية سنة 1950، غير أنها تحولت من فرقة متخصصة إلى فرقة تزدي كل الطوبوع سواء كانت شرقية، أو جزائرية عصرية، وغالبا ما مزجت الطابع الشرقي بالريتم الغربي الخفيف فانتجت الأغنية العصرية.

هكذا فرصت الأندلسية نفسها على الساحة الفنية وتعدت شهرتها مدينة تيارت وأصبحت تتمتع بشعبية كبيرة، وبدأت تفرض نفسها بهروضها المميزة والمتنوعة من أغاني ورقصات وفكاهة. كان هذا كله بفضل إرادة فكاوي الفرقة المشهور علي العيادي، الذي أصبح مفخرة مدينة تيارت. وأهم ما غنى في تلك الفترة أغنية «هلي لا مودا» هذه الفرقة التي كان يشرف عليها الفنان بن عودة المكي، أصبحت فرقة الحركة الوطنية بقيادة حزب «الاتحاد الديمقراطي للبيان الجزائري» الذي كان يسيطر على الحياة السياسية المحلية، فكانت الفرقة تحي وتتشط كل السهرات والتظاهرات التي ينظمها حزب فرحات عباس، الذي زار مدينة تيارت عدة مرات. هذا التقليد الجميل أودتته فرقة سفير الطرب من الأندلسية، لأن «سفير الطرب» ستصبح فيما بعد الفرقة الرسمية للحركة الوطنية الجزائرية. في الأربعينات من هذا القرن ظهرت إلى الوجود وتحت رعاية «الاتحاد الديمقراطي للبيان الجزائري» حركة شبانية نظمت نفسها كفرع لهذا الاتحاد، ولقد تشط هذه الحركة بمدينة تيارت السيد عكاشة مختار الذي أعطاها ديناميكية خاصة. هذا التجمع الشباني كان يشكل

جزائرية طالبة بالمدرسة الحرة، ثم وقف الجميع ترحما على روح الشهيدين الدكتور سمعان وعلي الحماصي، ثم ظهرت مجموعة صويتية من الفتيات أدّين للجمهور أناشيد وطنية، وكانت الأتلسية دائما حاضرة لتحي كل تجمعات الاتحاد الديمقراطي للبيان الجزائري بطبيعة الحال بدون مقابل، فكانت تحوي كل مرة كما التجمعات مسرحياتها وفكاهياتها وموسيقاها الملبدة.

بعد هذه التجربة المشواخمة لشبيبة الاتحاد الديمقراطي للبيان الجزائري أخذت هذه الأخيرة وبكل شجاعة على عاتقها الحياة الثقافية والفنية لمدينة تيارت، ولم تهمل ولو مرة واحدة في تسجيل الأحداث البارزة للمدينة والوطن، وضمن هذا المنظور أُحييت في سبتمبر 1951 سهرة مسرحية شددت إليها كل الجمهور التيارتي الذي كان حساسا ومتوقفا لكل ما هو مسرحي وفني.

يوم 14 فبراير من سنة 1952 وأمام جمع غفير من الجزائريين، يت رأس السيد فرحات عباس للذكرى التاسعة «لبيان الجزائر» وقد تقلعت لاستقباله بالمتنصة الشرفية قبل بداية الحفل فتانان صغيرتان أهدتاه باقة ورد. أمام هذه اللفتة الجميلة

من الشباب المتخرج من المدارس الحرة التي أسست من طرف الحركة الإصلاحية سنة 1944. وما قام به هذا الشباب تأسيس فرقة مسرحية قدمت عروضها جنبا إلى جنب مع الفرقة الموسيقية الأتلسية.

في فبراير 1950، أُحييت التشكيلتان بقاعة حفلات تيارت (حاليا مصلحة الحالة المدنية) الذكرى السابعة لبيان الجزائر، قد حضر هذا التجمع حوالي 2000 مواطن، كان لثمنهم من النساء.

قبل الحفل وقف الحاضرون وقفة إجلال وتقدير للذكرى الراحل علي الحماصي، فكانت فعلا وقفة مع التاريخ، ثم انطلق العرس ليحوي الحضور بما قلعه من فكاهة وطرب، فتهف الجميع وصفق فخرا بما أنجزه شبابه في الميدان الفني.

دائما وفي نفس الإطار، أُحييت الفرقتان في السنة الموالية فبراير 1951 نفس الذكرى، ذكرى «بيان الجزائر» الثامنة، وفي ذات القاعة قاعة الحفلات بتيارت (التي تحولت بعد الاستقلال الى سوق الفلاح، ثم مصلحة للحالة المدنية) تجمع الكثير من الناس، وكالعادة أصبح حضور المرأة يسجل بقوة في كل مرة. هذه الذكرى انتهت هذه المرة بتلاوة آيات بينات من الذكر الحكيم، من طرف فتاة

أدلى السيد فرحات عباس أمام الجميع بما يلي: لتعلموا كلكم أنه ليس لدي أولاد، لكن هاتين الفتاتين وأنتم وكل الجزائريين المسلمين بعددهم الثمانية ملايين شخص أنكم أبناي، ثم يستطرد قائلا: «ولتزره الجزائر مثل هذه الباقة من الورود».

وكالعادة لم تختلف شبيبة الاتحاد الديمقراطي لبيان الجزائر والفرقة الأندلسية عن هذا الموعد الذي أصبح من تقاليد هذه المدينة.

فبراير 1953، إنها الذكرى العاشرة «لبيان الجزائر» جمهور غفير جاء ليحيى الذكرى وكله أمل كبير في الغد الزاهر والمستقبل القريب، جاء ليصنّف لشباب «الإتحاد الديمقراطي للبيان الجزائري» خاصة بن عودة المكي قائد الفرقة الموسيقية «الأندلسية»، الذي أدخل البهجة والسرور على الجميع بقدراته الفنية الهائلة.

إذن هذه بعض النقاط الدقيقة التي تساعدنا على تلمس الظروف والكيفية التي أُنشِيت فرقة «سفير الطرب» لعلي معاشي.

متى وكيف تم تأسيس فرقة «سفير الطرب» لقائدها شهيد حرب التحرير علي معاشي؟ قبل الإجابة على هذا السؤال

يجدر بنا التذكير بالتطورات التي كانت تعيشها تلك الفترة، أي فترة بداية الخمسينات لتعلم أنه في تلك الفترة كانت نهاية المجلس البلدي تمنح للمنتخبين من الدرجة الثانية، أي الجزائريين الذين ينتمون إلى الاتحاد الديمقراطي لبيان الجزائر، نتيجة لهذا الحق تولى هذا المنصب بهذه المدينة السيدان قادة بوطارن الذي أصبح فيما بعد كاتباً ومؤلفاً وقائد أحمد اللّهي أصبح ضابطاً في جيش التحرير (الرائد سليمان) ثم مفاوض «اتفاقيات إيفيان» وأخيراً تقلد عدة مناصب وزارية في حكومتين بن بلة وبوعدين. إلى جانب هذا يجب أن نذكر أن الفرقة الموسيقية الرسمية للبلدية في تلك الفترة كانت تتكون كلها من العناصر الأوربية، ويعود تاريخ تأسيسها إلى بداية هذا القرن، هذه المجموعة من الموسيقيين كانت لها كل الرقضية في الدعم من طرف البلدية من جميع النواحي سواء أكانت مادية أو معنوية، في حين أن بلدية تيارت كانت تقوم بكل ممارساتها الإدارية وما إلى ذلك بفضل الجبايات التي كان يساهم بها جل الجزائريين. من هذا المنطلق وصفتها النائبان الأولان لرئيس البلدية قدم السيدان قادة بوطارن وأحمد قايد مبادرة من أجل استفادة

يمكن الفرق كل الفرق بين فرقته والفرق الأخرى التي عرفتها المدينة أنه الابداع الفني.

كانت «الأندلسية» تكتفي بترديد الأغاني الشرقية خاصة الأغاني المصرية بينما انغمست «سفير الطرب» في التراث الموسيقي الجزائري الذي أفرز موسيقى خاصة، فكان تزواج رائع جاء به علي معاشي، الذي تفنن في كتابة النص والتأليف الموسيقي والأداء الرائع للأغنية الجزائرية.

بطبيعة الحال، فإن التشكيلة الجديدة تكوّنتم من شباب وطني تسلح بحب الوطن في المدارس التي أسستها الجمعية الإصلاحية، وضمن إطار شبيبة الاتحاد الديمقراطي لبيان الجزائر.

بدورها تصبح فرقة «سفير الطرب» لسان حال كل الوطنيين الجزائريين. ويأتي علي معاشي ليضمنها نفسا جديدا. وتكون تردد يختار للفرقة زيا يميزا تلبسه فرقته، ويمثل في الألوان الوطنية الثلاثة: الأخضر، الأبيض والأحمر. ولا يزال السيد تركي عبد القادر العازف على آلة «الساكسوفون» في هذه الفرقة يحتفظ بكل اعتزاز وفخر بألته الموسيقية وبذاته في الفرقة، إنه ميراث سنوات الشباب المليئة بالبهجة والسرور والتضال.

الشباب الجزائري التبارتي المحروم بهذه البلدية من عملية التكوين الموسيقي، وبدعم من البلدية، وقد وجدنا أستاذنا يتكلف بهذه المهمة وهو «ديروزا».

هذه المبادرة من منتخب المجلس البلدي الجزائري أعطت ثمارها، فأقبل شباب كثير على تسجيل أنفسهم لمزاولة دروس الموسيقى منذ بداية 1952. في سنة 1953 تنشر الصحافة المحلية خبر إنشاء جمعية موسيقية عصرية بمدينة تيارت، فكانت بطبيعة الحال هي «سفير الطرب». يعود الشاب علي معاشي إلى أرض الوطني بعد رحلة طويلة مع البحر والبحرية. ولم يتوان هذا الشاب النشط في السيطرة وبسرعة فائقة على الحياة الموسيقية بالمدينة، هذه الفرقة الشاببة التي يؤسسها معاشي مستعجدة بسرعة على كل أفراد الفرقة الشهيرة بالمدينة «الأندلسية» ومن ضمنهم المكّي بن عودة، الذي كانت له دراية واسعة بالفن الموسيقي، خاصة الطرب الشرقي والموشحات. وكل الفضل في تأسيس هذه الفرقة يعود إلى علي معاشي الذي رسم بصماته بوضوح على هذه الفرقة. لقد كانت لديه دراية بالموسيقى الشرقية، لكن النغمة التي أضفاها على أغاني فرقته كانت من التراث الوهراني الأصيل وهنا

رائع يحضره أكثر من 1500 مواطن من بينهم 600 امرأة من تيارت.

كشفت الفرقة من نشاطاتها وبدأت يحيي سهرات كثيرة، سواء في مدينة تيارت أو المدن الأخرى في إقليم القطاع الوهراني، ولقد استطاعت أن تجلب إليها جمهورا واسعا فتعدت شهرتها آفاق مدينة تيارت وذلك بفضل عناصرها اللامعة. إن تشكيلة «سفير الطرب» ضمت في صفوفها عناصر من ثلاثة أجيال، جيل الأندلسية وهم أكبر العناصر في الفرقة ثم جيل الشباب أصحاب العقود الثانية، والجيل الأصغر ويتمثل في بعض الأفراد مثل محمد بن بليدية 16 سنة ومصطفى عبد السلام 15 سنة.

بمجرد الانطلاقة الأولى للثورة التحريرية بدأت تنقل نشاطات الفرقة، وحلت محل الآلات الموسيقية البنادق، فكان أن طويت الآلات الموسيقية إلى الأبد بالنسبة لبعض العناصر مثل عكاشة مختار الذي اختفى بلا رجعة ولن نطربنا أبدا بأنه الرائعة. فبعد نضاله في شبيبة الاتحاد الديمقراطي للبيان الجزائري، يلتحق بصفوف جيش التحرير ويستشهد في ميدان الشرف. إنه نفس المصير الذي آل إليه العربي الهاشمي الذي أبدع من آتة موسيقى رائعة، وغنى بتجاح ألحان فريد

تفتت «سفير الطرب» في كل المرات بالجزائر، ومن أروع هذا الإنجاز «أنغام الجزائر».

لقد حبل لنا معاشي الموسيقى والطرب، ولكن تبقى أغنية «أنغام الجزائر» هي ذلك اللحن المميز الذي يسري في دماء كل الجزائريين، فيهمزهم للاعتزاز بالانتماء إلى هذا الوطن الغالي، كان يعرف كيف يدغدغ المشاعر بأبداعاته الموسيقية النابعة من ثقافتنا الوطنية الأصلية، ويدفعنا بقوة للغيرة عليها.

في وقت قصير تستطيع فرقة «سفير الطرب» أن تسيطر على القلوب، وللاضغوطات الواسعة، ويزداد معاشي قوة في الإبداع ويذكر البحر المتوسط ويقنيه «يا باهور» ويظبحة الحال لا ينسى فاتنة أحلامه فيؤلف لها أغنية «ما زال عليك نغم» وتبقى أغاني الوطن هي أحلى ما تغنى به هذا الشاب الموهوب تحت سماء الجزائر وطريق وهران.

ويأتي فرحات عباس مرة أخرى إلى مدينة تيارت، لكي يشرف على الذكرى الحادية عشرة لبيان الجزائر.. وذلك سنة 1954 هذه المرة لم يجد في استقباله فرقة الأندلسية، بل يتعرف لأول مرة على مجموعة «سفير الطرب» التي حملت المشعل بعد الفرقة الأولى، وتنظم حفل

## إنجاز علي معاشي

بدأ علي معاشي يذاعب المعارف الفنية وفن الأصوات منذ أن كان بحارا بحيث أنه كان عضواً في الفرقة الموسيقية البحرية. وبعد انفصاله مباشرة عن الخدمة طاف بعدة عواصم عربية ومن ضمنها تونس التي مكث بها مدة لا بأس بها عمق فيها معارفه الموسيقية وذلك لاحتكاكه ببعض المطربين العرب.

بعد عودته إلى مدينة تيارت، يحقق علي معاشي حلمه الكبير والذي أواده دائماً، ويؤسس لفرقة الموسيقية «سفير الطرب» وينطلق في العمل وكله عزم وحزم فكان من أهداف هذه الفرقة التي جمعت بين الموسيقى والطرب، تطوير الأغنية الجزائرية باعتبارها أداة تعبير سياسي مع كل ما تحمله من دلالات في ذلك العصر.

وهكذا استطاع معاشي أن يزاوج بين الآلات ذات الأوتار وآلات النفخ، فكان حظه واسعاً بحيث جمع بين العزف والتأليف والأداء الموسيقي، لقد كان توزيعه الموسيقي رائعا بحيث أخذ الكثير من النخبة الفلكلورية لكي يمزجها بالريتم المعاصر مع إضافات كثيرة من طابع

الأطرش. ولم ينج من هذا القدر علي معاشي نفسه الذي أعدم يوم 8 جوان 1958 من طرف عساكر الاحتلال.

بعد 1962 رفاق علي معاشي يحاولون إعادة تأسيس الفرقة وإنعاشها، وكم من شباب تعاقبوا عليها وروح الجزائر المستقلة تبتسم لهذه الأتغام، لكن لا أحد يعلم لماذا لم تستطع هذه الفرقة العودة إلى الوقوف والسير إلى الأمام لأحياء الماضي المجيد.

رغم المحاولات العديدة والروح الواعدة لإعادة هذه الفرقة إلى ما كانت عليه وإبقاء ذكرى علي معاشي حية، ورغم الإرادة التي تمتع بها الطبيب حماني تلميذ هذه المدرسة، والمعارف الرائع علي الكمان، فإن كل المحاولات باءت بالفشل وذهبت «سفير الطرب» مع مؤسسها علي معاشي «سفير الطرب» اسم يبقى مشدوداً إلى الثقافة الأصلية، إلى الوطنية الجزائرية.

28 سنة بعد الاستقلال بغض النظر عن بعض الفترات المحددة في أوقات وأحداث معينة تبقى «سفير الطرب» تلك الفرقة التي أنارت وانطفأت بدون أن تشيع كل الآمال.

مارس 1990.



الموسيقى العربية «حجازي، بيتي، نهاوند».

إن أغنية «يا باهور» أول إنتاج لعلي معاشي. هذه الأغنية التي جاد فيها بعذب الألحان وكأنه يعود إلى الوراء يجد المحيط والبحر الذي ألهم مشاعره وربي لديه اللوق الرفيع والحس الرفيف.

والشيء الذي يُوسف له كثيرا هو أن معاشي لم يسجل أغانيه على اسطوانات، كما فعل الكثير من المطربين بل كل ما وصل رلينا هو تلك التسجيلات التي تركها في الإذاعة بالجزائر العاصمة حيث كان يعمل كفني.

إن أول الأغاني الوطنية التي سجلها معاشي هي (تحت سماء الجزائر هذه الرائعة فتحت له الطريق لكي يتبنى الأغنية الوطنية المعبرة عن أحاسيس الاعتزاز والفخر بهذا الوطن. فكانت ألحانه في هذا الميدان كلها روعة وجمال.

هذه الأغنية أطربت كل الشباب، فتغنى بها الجميع آنذاك فكانت بمثابة النشيد الرسمي لذلك العهد.

تحت سماء الجزائر، الأزرق والصافي

والهواد معنا باهي والطقس دافي

تنزهنا مع الأحباب، غنينا نحن الشباب

مع أنغام الجزائر بلغ علي معاشي قمة عطائه الفني، المتمثل في الحيث والتعبير خاصة عن الأحاسيس الوطنية أنهار رائعة غطت كل مناطق الجزائر مع نغمات أعطت مميزات كل منطقة على حدة. إن رائعة «أنغام الجزائر» لعلي معاشي تحمل السامع إليها من منطقة إلى أخرى من الجزائر برعشة فرح لا مثيل لها، خاصة مع تنسيقها الموسيقي الرائع واللحن الجميل الذي يعبر لك بروعة لا متناهية عن غنى وتنوع الثقافة الجزائرية، وقاسك كل المجتمع الجزائري العظيم.

بعد أن جرد شميثا من كل ممتلكاته، وخلال سنوات الحسرة، وجد هذا الشعب ضالته المنشودة في «أنغام الجزائر» التي كانت عبارة عن مسكن ضد الكآبة والخضوع للامتحان، نفس المختصر للوضعية السياسية التي تحملنا بفجاعة إلى الظروف الصعبة التي تتطور بها الحركة الوطنية.

كان يعمل بعيدا عن الأضواء ودون أن يعلن أن ما يقوم به من عمل فني موسيقي ومسرحي يعد من ضمن أهم العناصر الجوهرية لتنمية الوعي الجماهيري والشعبي.

ضمن هذا الاطار قدم علي معاشي أروع دور في تنمية الشعور الوطني والحس

لكي نعطي هذه الموسيقى مكانتها المرموقة، علينا أن نعرف تاريخه، ونطالب المؤرخ اعطائه حقه، وذلك بالتقرب إليه أكثر واحاطة شخصية بحقيقتها، لكي تبرز كل معالقه وقدراته وامكانياته الهائلة. يجب اعادة تحقيق انجازاته العظيم، أي البحث عن كل ما لا نعرفه عنه، لأننا لا نعرف الا تلك التسجيلات المحفوظة في أشرطة الاذاعة.

ان تراثنا الثقافي هائل جدا، وبامكانه أن يتكبر على ركنية موسيقية محفوظة بالدقة، ويسمح لاعطاء الكثير من العناصر المكونة له من أجل أن نتعرف على القيمة الحقيقية التي ساهم بها علي معاشي من أجل ترقية الأغنية الجزائرية.

ديسمبر 19

### أنغام الجزائر

«كلمات تلحين وغناء الشهيد علي معاشي»

يَا نَاسْ أَمَاهُ حَبِي المَخْتَارُ  
يَا نَاسْ أَمَاهُ عَزِي الأَكْبَرُ  
لَوْ تَسَالَنِي نَفْرَحْ وَنَبْشُرُ  
وَأَقُولُ بِلَادِي الجَزَائِرُ  
يَا سَايَحْ هَبْ تَتَعَاهَدْ وَيَا اللّهُ بَيْنَا  
تَسْتَبْرِكُو بَسِيدِي رَاشِدْ فِي تَسْتَظَنِيَّةِ

الثوري وانتشار الوعي بين الجماهير، لقد ترك بصماته واضحة في هذا المجال إلى جانب البصمات الأخرى من أجل اعطاء الموسيقى الجزائرية طابعاً خاصاً تميزت به عن الأغنية المغابية والعربية بصفة عامة.

بالتوازي مع كل هذا لا يجب أن ننسى أن للأغنية العاطفية على نيلها وعفتها. ضمن هذا المضمار، أغاني عديدة نظمها معاشي ووزع موسيقاها، فكانت تحمل نفس الأحاسيس ونفس القوة المعبرة. ويمكن أن نلخص ذلك في مثال جميل جدا هو أغنية «هناك اليوم في العشية».

انها ليست أغنية بسيطة كما يبدو للوهلة الأولى، ولكن حسب رأينا فإنها قصيدة حقيقية، بسيطة في نصها، لكنها قوية بموضوعها ومضمونها، لا تتضمن فقط الفراق بين عشيقين مرتبطين قانونا وبقداسة العلاقة الزوجية، وإنما فراقهما كان ضحية ظلم التأويلات (إنها مأساة علي معاشي).

لكي نستمع جيدا لهذه القصيدة الجميلة بكل ثاني ولادة 15 دقيقة يمكننا أن نلاحظ كيف تتابع الكلمات، رغم بساطتها، لكي تحكي لنا الشراصة التي يحدثها الطلاق لما يكون مفروضا على معاملات غير طبيعية، مزودة بتأويلات اللا أخلاقية التي لا تقاوى والقيم الفكرية والثقافية.

## التبيين

تَشْهِي وَيَعَيْتَكَ اِنْشَاهُذَ مَنَاطِرُ زِينَةٍ  
تَسْتَعْرِفُ بَرَجَالَ الْعَهْدِ وَالْكَلِمَةُ الرُّيُونَةُ  
تَرَى قِصَّتَ الْبَاسِ الْأَسْوَدَ بَنَتْ فَسْتَطِينَةُ  
تَفْرَحُ اَنْتَعَدَ وَانْعَادُ اَتَرْجِعُ لِيَنَّا  
يَا نَاسَ أَمَاءَ

وَيْلَا مَزَالَ بَاقِي مُشْتَقَاتُ بَغْيُودُ قَطَرْنَا الشُّهُورُ  
إِلَى سَمْحِي نَأْمُرُ السُّوَانِي وَأَقْبُو لَهُ دُورُ الْوَهْرَانِ  
دُورُ

سَتَقِلُّ لِلْقَنْ لَا كُنْتُ ذَوَاتِي يَا كَلَاهِي الْقَصَبَةِ مَا  
إِيَّيْهِ

سَيِّدُ الْهَوَارِي تَشْهَرُ رَقَانِي قَبْلَ مَا تَقْطَعُ الْبُحُورُ  
وَيْلَا تَخْلَفُ عَلَيْكَ لِفَرَاقِي قَبْلَ مَا تَرْكَبُ الْبُيُودُ  
يَا نَاسَ أَمَاءَ

أَرْوَحُ اِنْشُوفُ بِلَادَ الصَّحَرَا اَهْلَاكَ تَتَمَسَّكُ إِلَيَّ  
فَاتَ

بِلَادَ الْغَزَالِ وَأَعِشْتَ الشَّرْمَةَ أَزِينُ الْبَدُونَاتِ  
أَرْجَالُهَا مَلَاخَ أَتَانِي شُكْرًا مَا تُمَثِّلُهُمْ هَيْهَاتَ  
يَعْرِقُو لِلْقَمَنَةِ وَالْفُصْرَى وَبَنَ قُلْتُ إِقْرُلُو مُشَاتَ  
رَعِيَانُ أَنْغْنِي عَلَى السَّمَرَا وَخَيْرَ التَّبْلِيَاتِ  
يَسْجَلُو فِي قُلُوبِكَ جَمْرَا وَيَرْوُ لَكَ  
لِيَعَانِ

يَا نَاسَ أَمَاءَ

تُودِي تَشْهَرُ الْأَرْضَ الْجِبَالِ ثُمَّ أَشْيَاءَ  
الْقُوَّةَ

وَتَزُودُ أَهْلَانَا الْقَبَائِلِ أَهْلُ الْأَخْلَاصِ

وَأَهْلُ النَّيَّةِ

أَهْلُ النِّظَامِ وَزَهْلُ الْكَتَالِ وَالْحَرَكَاتُ الْكَلِيَّةُ  
أَهْلَادُهُمْ دِيَابُ الْعَلِّ وَالنَّقْدُ الْعَصْرِيَّةُ  
يَا نَاسَ أَمَاءَ

بَعْدَ إِلَي شَاكِ الْهَلَادِي وَبَهَاهَا سَالَتْ السَّائِحَ عَى  
نَظَرْتُهُ

قَالَ كُلُّ إِلَي مَا أَزُودُ غَضَمَتَهَا وَمَا يَتَقَكَّرُ فِيهَا  
ذِكْرَتُهُ

مَنْ بَعْدَ غِيَابِ عَلَيْهَا أَوْ يُخْصَصُ لَهَا زِيَارَتُهُ  
أَوْفُوتَ كَيْ اسْتَفَادَهَا أَكْثَرَ مِنْ مَرْفِي نَزْهَتُهُ

كَلِمَتُ أَحَبِّ أَوْلَى اسْتَفَادَهَا أَشْحَالُ مِنْ فِي بَرَاكِي  
مَنْكُهُ

أَشْكُونُ إِلَيَّ مَا أَحَبُّ يَتَشَرُّ فِيهَا أَبْنَوِي فِيهَا طُولُ  
أَحْيَانُهُ

مَدَامُ بَاقِي عَسَّاسُ عَلَيْهَا سَيِّدِي عَيْدُ الرِّحْمَانِ  
وَأَبْرَكْتُهُ